ممتاز شیریں

منٹو نوری نہ ناری

ممتاز شیریں

مُرتبہ

آصف فرّخی

ساقی بک ڈپو دہلی

قیمت : ایک سو روپے

Rs.100/=

ISBN 81-85772-25-8

اشاعت : ۱۹۹۹ء

تعداد : ۳۰۰

طابع : فائن آفسٹ پریس، دہلی-۶

ناشر

ساقی بک ڈپو

اردو بازار۔ دھلی ۱۱۰۰۰۶

MANTO: NOORI NA NARI

MUMTAZ SHEEREN

SAQI BOOK DEPOT

4157-A, Urdu Bazar, DELHI-110006

فہرست

حرفِ چند

زندگی کے کئی رُوپ ہیں اور کئی استعارے۔ ہمارے افسانے میں زندگی نے اپنے اظہار کے لیے جو استعارہ منتخب کیا، اس کی وقیع ترین صورت کا نام ہے سعادت حسن منٹو۔ اپنے فن اور شخصیت کے اعتبار سے منٹو روشنی اور گرمی کا ایسا پیکر زندہ نظر آتے ہیں کہ اُن کے فکر و فن کی بازیافت دو سطحوں پر ممکن ہو سکتی ہے۔ ایک تو فنِ افسانہ نگاری کے ماہر کی حیثیت سے اور دُوسرے تہذیب عصرِ جدید میں شعور و آگہی کی ایک حرکی رو کے طور پر۔ منٹو توانائی کا ایسا سرچشمہ ہیں جس کے وسائل کی دریافت، ان کی جانچ اور پرکھ، ان کا جائزہ مرتب کرنا اور اُن کی تفہیم و تعبیر ہمارے لیے ناخن کے قرض کی طرح واجب بھی ہیں اور اس روشنی و گرمی کے حصُول کا ذریعہ بھی، جس کے وہ پیغام بر تھے۔ منٹو کا کہنا تھا کہ ان کا سینہ فنِ افسانہ نگاری کے اَسرار و رمُوز کا مدفن ہے۔ مگر ان اَسرار و رمُوز کی کارفرمائی ان کے افسانوں میں اس طرح ہُوئی کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کا دامنِ دِل اپنی جانب کھینچتے ہیں۔ ان اَسرار و رمُوز کی عُقدہ کشائی کا بیڑہ اٹھانے والوں میں ممتاز شیریں کا نام سرِفہرست ہے۔ ممتاز شیریں اعلا پائے کی افسانہ نگار ہونے کے علاوہ افسانے کی بہت اچھی پارکھ بھی تھیں۔ اُن کا شمار اردو کے ان ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے تخلیق اور تنقید، دونوں میدانوں میں نمایاں کامیابیاں حاصل کیں۔ تنقید میں افسانوی ادب اُن کی دِل چسپی کا مرکز و محور تھا اور وہ ہمارے اُن معدودے چند نقادوں میں سے ہیں جنھوں نے دِل جمعی اور منصبی ذمہ داری کے احساس کے ساتھ افسانے کی تنقید لکھی۔ ان کا یہ کام اس لیے اور بھی، زیادہ اہمیت کا حامل ہے کہ ہمارے ادبی منظرنامے میں افسانوی ادب کی تنقید بالعموم نظرانداز بھی کی گئی ہے اور اُس کے تقاضوں

کو کم ہی سمجھا یا محسوس کیا گیا ہے۔ اردو افسانے کی طرح ممتاز شیریں کے تنقیدی نظام میں بھی منٹو مرکزی حوالہ ہے۔ منٹو سے ممتاز شیریں کی دل چسپی کوئی یک رُخا عمل نہیں، متنوع اور کثیر الجہات ہے۔ اور یہ عمل اپنی اندرونی صفات کے علاوہ اس لیے بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس میں ہمارے دو اہم مگر مختلف المزاج ادیبوں کا ایک دوسرے پر عمل اور ردِ عمل دیکھا جا سکتا ہے۔

اگرچہ ممتاز شیریں نے منٹو پر متفرق مضامین بھی لکھے اور مختلف جائزوں میں بھی منٹو کا تذکرہ کیا لیکن انھوں نے منٹو کو ایک مستقل کتاب کا موضوع بھی بنایا۔ اس کتاب کا عنوان انھوں نے منٹو کے افسانوں میں انسان کے تصور کے حوالے سے 'نوری نہ ناری' رکھا تھا۔ اس کتاب کے دو ابواب جب مقالوں کی شکل میں 'سویرا' میں شائع ہوئے تو اور لوگوں کے علاوہ خود منٹو نے بھی ان کے بارے میں پسندیدگی کا اظہار کیا۔ (صمد شاہین صاحب کی اطلاع یہ ہے کہ منٹو اور ممتاز شیریں کی کبھی ملاقات نہیں ہوئی۔ منٹو نے صمد صاحب کے توسط سے اپنی ایک کتاب اُن کو بھیجی اور اُس پر یہ جملہ لکھا: ممتاز شیریں کے نام جو مجھ پر کتاب لکھ رہی ہیں)۔ منٹو نے ان مضامین کو اگر پسند کیا تو کوئی تعجب کی بات نہیں، اور اس میں منٹو کی بدنامِ زمانہ اَنا سے زیادہ اُن مضامین کی اپنی خصوصیات کا بھی عمل دخل ہوگا۔ یہ مضامین جہاں وقار عظیم اور ابواللیث صدیقی کے مدرسانہ، مربیانہ مضامین سے بہت بہتر ہیں وہاں آج بھی اخترؔ ناگی اور منٹو کا نفسیاتی جائزہ لینے والوں سے بھی بدرجہا بہتر ہیں۔ (منٹو تو وہ ادیب ہے کہ اپنا نفسیاتی جائزہ لینے والوں کا اُلٹا نفسیاتی جائزہ لے ڈالتا ہے)۔ منٹو کے نقاد کی حیثیت سے ممتاز شیریں کی وجۂ امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے منٹو کی تہ در تہ معنوی گہرائی کیا۔ اور پھر یہ کہ انھوں نے منٹو کے چیلنج کو قبول کرتے ہوئے اس کے لیے خاصی تیاری بھی کی۔ اپنے ایک انٹرویو میں انھوں نے منٹو پر کتاب لکھنے کی وجوہات بیان کی ہیں:

"منٹو ایک سچا اور بے باک فن کار تھا۔ ایک آگ تھی جس میں وہ مسلسل تپتا رہتا تھا۔ منٹو کے افسانوں میں بلا کی جان ہے اور ان کا تاثر ہر سطح کے پڑھنے والے قبول کرتے

ہیں۔ یُوں تو مَیں نے بہت سے افسانہ نگاروں کا اپنے مضامین میں جائزہ لیا ہے۔ لیکن منٹو کو ایک کتاب کا موضوع اس لیے بنایا ہے کہ میری نظر میں منٹو آج بھی ہمارا نمائندہ اور بہترین افسانہ نگار ہے۔"

اس انٹرویو میں آگے چل کر اپنی بہترین تحریروں کے بارے میں ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ کہتی ہیں:

"عملی اور تخلیقی تنقید کے سب سے اچھے نمونے منٹو پر میرے متفرق مضامین ہیں۔ ان میں مَیں نے اپنے مخصوص تاثراتی اندازِ نقد سے ہٹ کر نفسیاتی زاویۂ نظر سے جائزے لیے ہیں۔ منٹو پر لکھتے ہوئے مَیں نے جنسی نفسیات پر بہت کچھ پڑھا، فرائیڈ، ہیولاک ایلیس سے لے کر کنسے رپورٹ، سیموں و بوار کی 'دُوسری جنس' اور کولن ولسن تک، کیوں کہ منٹو کے افسانے جنسی نفسیات کے مطالعے کے لیے بہت اچھا مواد فراہم کرتے ہیں۔ یہ مضامین دراصل منٹو پر میری زیرِ تحریر کتاب 'نُوری نہ ناری' کے چند باب ہیں۔"

یہ کتاب ایک عرصے تک زیرِ قلم رہی، اور اس کے مختلف اجزا رسالوں میں شائع ہوتے رہے۔ نظیر صدیقی کے نام اپنے خط مورخہ ... جنوری ۱۹۶۳ء (مشمولہ 'نامے جو میرے نام آئے') میں وہ لکھتی ہیں کہ "دُوسری اَدَبی مصرُوفیات کے علاوہ منٹو کی کتاب بھی مکمل کرنا چاہتی ہُوں۔ اب صرف دو باب باقی رہ گئے ہیں۔" یہ دو باب آخر تک باقی رہے اور کتاب نامکمل رہی۔ اگر یہ کتاب مکمل ہو جاتی تو کیسی ہوتی، اس کے بارے میں خود ان کا اپنا خیال یہ تھا کہ 'منٹو پر یہ کتاب اگر مکمل ہوتی یا مکمل کرنے کی اب بھی مجھے توفیق ہو، اور خدا کرے کہ ہو' تو اپنے افسانے 'کفارہ' کے ساتھ یہ بھی میری سب سے اچھی تخلیق ہوتی کیوں کہ مَیں اچھی تنقید کو بھی تخلیق کا درجہ دیتی ہوں؛ لیکن اس کے باوجود وہ اس کو مکمل نہ کر سکیں۔ انھوں نے لکھا تھا "منٹو کی موت کے بعد سے اب تک اس کتاب کا مکمل نہ کرنا میرے لیے ایک احساسِ جُرم بن گیا ہے۔" یہ کیفیت آخر وقت تک رہی، یہاں تک کہ ممتاز شیریں کا انتقال ہو گیا۔

اس نامکمل کتاب کے جو اجزا رسالوں میں شائع ہوئے ان کی تفصیل یہ ہے:

معصیت، معصومیت   'سویرا'،   شمارہ ۱۰-۱۱

ترغیبِ گناہ — "سویرا" شمارہ ۱۵-۱۶

کفارۂ گناہ — "ادبِ لطیف" سالنامہ ۱۹۶۳ء

دوسرا گناہ، قابیل کا قتل۔ "نقوش"

یہ مضامین غالباً اسی ترتیب سے لکھے گئے جس ترتیب سے شائع ہوئے۔ علیحدہ علیحدہ اشاعت کے باوجود ان میں ایک طرح کا تسلسل ملتا ہے، جیسے ایک اتفاقی وحدت کے مختلف مراحل ہوں جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مصنفہ کے ذہن میں ایک واضح ترتیب یا نقشہ موجود تھا۔ اس کتاب کی مجوزہ ترتیب کے بارے میں صمد شاہین صاحب نے بتایا کہ کتاب کی ترتیب میں وہی التزام رکھا گیا تھا جس طرح انجیل میں ابتدائے آفرینش سے لے کر زوالِ آدمِ خاکی تک حکایتِ انساں میں واقعات اور روایات کا سلسلہ ہے۔ مصنفہ کا ارادہ یہ تھا کہ کسی ایک مرکزی شبیہ کو لے کر، چاہے وہ پنڈورا کی طرح دیومالائی ہو یا مریم کی طرح مذہبی روایت کا جزو، اس کے تلازمے منٹو کے افسانوں میں تلاش کیے جائیں۔ صمد شاہین صاحب کی مرتبہ [illegible] ایک یادداشت کے مطابق کتاب کا خاکہ کچھ اس طرح تھا:

انسان کا تصور منٹو کے افسانوں میں

۱۔ یہ خاکی اپنی فطرت میں .... (معصیت، معصومیت)

۲۔ بنیادی گناہ : جنس

۳۔ ترغیبِ گناہ : حوا

۴۔ کفارۂ گناہ : مریم

۵۔ دوسرا گناہ : قابیل

۶۔ آخری باب

جیسا کہ اس خاکے اور مطبوعہ مضامین کی محولہ بالا فہرست کے تقابل سے ظاہر ہوتا ہے، اصل منصوبے اور تکمیل شدہ اجزا میں صرف دو ابواب کا فرق ہے، وہی دو ابواب جن کے لکھنے کا ارادہ ممتاز شیریں نے اپنے خط میں ظاہر کیا۔

ان دونوں ابواب کا ذکر قدرے تفصیل طلب ہے۔ اس ضمن میں پہلا باب ہے بنیادی گناہ

یعنی جنس کے موضوع پر۔ مظفر علی سید اپنے اس مضمون میں، جو ہماری اس ترتیب میں بطور مقدمے کے شامل ہے، لکھتے ہیں:

"اس سلسلے کا کلیدی مقالہ تو بنیادی گناہ ہی کے بارے میں ہو سکتا تھا اور جیسا کہ ترغیب گناہ والے مقالے پر لگے ہوئے ایک حاشیے میں درج ہے، یہ کلیدی مقالہ لکھا بھی جا چکا تھا۔ (اپنے ایک) انٹرویو کے دوران... ممتاز شیریں نے اس تیاری کی تفصیلات بھی دی ہیں جو یہ باب لکھنے کے لیے انھوں نے کی۔ مگر یہ معلوم کر کے بے حد رنج ہوتا ہے کہ مجوزہ کتاب کا یہ مرکزی حصہ نہ تو ممتاز شیریں کی زندگی میں شائع ہو سکا نہ ان کے انتقال کے بعد ڈاکٹر صمد شاہین صاحب کو، جنھیں اس کا سننا اور دیکھنا اچھی طرح یاد ہے، مرحومہ کے کاغذوں میں ملا۔ ممکن ہے خود ممتاز شیریں نے اس کو اشاعت کے لیے مناسب نہ سمجھ کر تلف کر دیا ہو اور یہ بھی بعید از قیاس نہیں کہ مہتم بالشان تیاری کے بعد اُن کو یہ تحریر اس معیار کی نہ لگی ہو اور طاقِ نسیاں کی نذر ہو گئی ہو۔ پھر بھی منٹو اور ممتاز شیریں سے دل چسپی رکھنے والوں کو اُس کی دریافت کا انتظار رہے گا۔"

یہاں اس پر یہ اضافہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ انتظار ہماری تمام تر کوشش کے باوجود ختم نہ ہو سکا۔ صمد شاہین صاحب کا کہنا ہے کہ تیار شدہ مقالہ جو کئی ماہ کی محنت کے بعد مکمل ہوا تھا، فل اسکیپ سائز کے پینتیس سے لے کر چالیس صفحات پر مشتمل تھا۔ اس کا انجام کیا ہوا، اس سے وہ واقف نہیں ہیں۔ غالباً یہ دُوسرے ابواب کے برخلاف کسی رسالے کو بھی اشاعت کے لیے نہیں بھیجا گیا۔ اس کتاب کی تدوین کے وقت صمد شاہین صاحب کی معیت میں مرحومہ کے کاغذات اور مسودوں کا دوبارہ جائزہ لیا گیا لیکن اس مقالے کا سُراغ نہ مل سکا۔ یہ امر اس لیے اور بھی زیادہ تعجب خیز ہے کہ باقی مقالوں کی ایک سے زیادہ نقلیں موجود ہیں۔ تاہم ہمیں ایک مسودہ ایسا ملا جس پر 'بنیادی گناہ' کا عنوان درج ہے، اور یہ بڑی حد تک اقتباسات پر مشتمل ہے۔ یہ غالباً اصل مقالے کے نوٹس ہیں۔ یہ تحریر منٹو کے مضامین سے دو اقتباسات، عزیز احمد کے مقالے 'ترقی پسند ادب' کے اقتباسات اور ان پر مصنفہ کے مختصر تبصرے پر مشتمل ہے۔ یہ تحریر اصل مقالے کا بدل تو نہیں ہے، لیکن بہر حال اصل

سلسلے کی ایک کڑی ہے، ٹوٹی ہوئی ہی سہی، اس لیے اسے ضمیمے کے طور پر آخر میں شامل کر دیا گیا ہے۔

اس سلسلے کا اگلا مقالہ جو تکمیل شدہ حالت میں دستیاب نہیں ہے، وہ ہے کتاب کا آخری باب۔ صمد شاہین صاحب کی مرتّب کردہ یادداشت کے مطابق مصنّفہ نے آخری مضمون کا کوئی عنوان طے نہیں کیا تھا لیکن اس کا موضوع یہ تھا 'دنیائے ادب کے تناظر میں' یا 'انسان کا تصوّر دنیا کے ادب میں اور اس تناظر میں منٹو کا مقام'۔ پچھلا مضمون تو لکھے جانے کے بعد گم ہو گیا تھا مگر یہ مضمون سرے سے لکھا ہی نہیں گیا، کیوں کہ جب اس کے لکھنے کی باری آئی تو اُس وقت تک ممتاز شیریں اُس بیم دلی کا شکار ہو چکی تھیں، جس کی وجہ سے نہ صرف یہ کتاب بلکہ اُن کا پورا تخلیقی سفر نامکمّل رہ گیا۔ لیکن اس کے باوجود کتاب کا یہ حصّہ اُدھورا نہیں ہے۔ وطن واپسی کے بعد، اپنی ادبی سرگرمی میں عدم تسلسل کے باوجود ممتاز شیریں نے اس مجوّزہ باب کے مواد کو دو مضامین میں سمیٹ لیا۔ یہ مضامین 'ادب میں انسان کا تصوّر'، اور 'منٹو ایک اخلاقی فن کار'، پہلی بار رسالہ 'نقد'، کے ممتاز شیریں نمبر میں شائع ہوئے۔ یہ مضامین ممتاز شیریں کی آخری ادبی تحریریں ہیں، اور جس وقت یہ لکھے گئے اُس وقت تک ممتاز شیریں اس مرض میں مُبتلا ہو چکی تھیں جو بالآخر ان کا مرض الموت ثابت ہوا۔ جن لوگوں نے مصنّفہ کو ان مضامین کے دوران تحریر دیکھا ہے، ان کا کہنا یہ ہے کہ یہ مضامین ایسی کیفیت لکھے گئے جب کاغذ پر قلم سے لکھنا بھی باعثِ تکلیف بن گیا تھا، لیکن نقاہت اور مضمحل قویٰ کے باوجود آخری مضمون انھوں نے اس احساسِ ذمّہ داری کے تحت لکھا کہ وہ منٹو کی پندرھویں برسی کے موقع پر مضمون پڑھنے کا و... کر چکی تھیں۔ ممکن ہے کہ یہ مضامین کتاب کے ابتدائی حصّے کے سامنے نسبتاً کمزور معلوم ہوں، لیکن یہ مادّے پر ذہن کی آخری فتح ہے۔

ان مضامین کے علاوہ جو ممتاز شیریں نے اس سلسلے کے لیے لکھے تھے، ہم نے اس کتاب میں ان کی چند اور تحریریں بھی شامل کر دی ہیں تاکہ منٹو سے ان کی تنقیدی دلچسپی کا دائرہ مکمّل ہو جائے۔ چناں چہ 'منٹو کا تغیّر اور ارتقا'، اور 'منٹو کی فنی تکمیل'، اُن

کے تنقیدی مضامین کے مجموعے 'معیار' سے لے کر شامل کیے گئے ہیں۔ منٹو کا ذکر یوں تو انھوں نے اپنے بعض اور مضامین میں بھی کیا ہے، لیکن یہ ذکر خاصی تفصیل کے ساتھ اُن کے مضمون 'مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر' میں بھی آیا ہے۔ یہ مضمون جہاں منٹو اور بیدی کے یہاں بین الاقوامی ادب سے اخذ و استفادہ اور اثرات قبول کرنے کے شعوری عمل کا جائزہ لیتا ہے وہاں اس لیے اور بھی زیادہ اہمیت کا حامل ہے کہ اردو افسانے کو عالمی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس مضمون کا ابتدائی حصہ، جو منٹو اور بیدی سے متعلق ہے، ہم نے اس کتاب میں شامل کر لیا ہے اور اس کا عنوان یوں قائم کیا ہے: 'منٹو اور بیدی پر مغربی افسانے کا اثر'۔

اصل کتاب کے آخر میں چند اور متفرق چیزیں بھی بطور ضمیمے کے شامل کر دی گئی ہیں۔ ان میں منٹو کی بہترین اور نمائندہ تحریروں کی فہرست بھی شامل ہے۔ یہ فہرست 'نقد' کے 'ممتاز شیریں نمبر' میں شائع ہوئی تھی۔ یہ فہرست یہاں اس لیے بھی شائع کی جا رہی ہے کہ ایذرا پاؤنڈ کے بقول، نقاد کو سب سے پہلے اپنے پسندیدہ ادب پاروں کے انتخاب کا اعلان کرنا چاہیے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ اس کا معیار کیا ہے اور وہ خود کتنے پانی میں ہے۔ اس فہرست سے ایک اور خیال یہ آتا ہے کہ اگر کوئی ناشر منٹو کی بہترین تحریروں کا انتخاب کتابی صورت میں شائع کرنا چاہے تو یہ اس کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتی ہے۔ اگلا ضمیمہ منٹو کے انتقال پر قائم کی جانے والی یادگاری کمیٹی کی رپورٹ ہے جو ممتاز شیریں نے کمیٹی کے سیکرٹری کی حیثیت سے لکھی۔ یہ رپورٹ 'نقوش'، کراچی کے 'منٹو نمبر' (۱۹۵۵ء) میں شائع ہوئی۔ اس نمبر کے مرتبین میں شاہد احمد دہلوی، شمس زبیری، محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کے علاوہ ممتاز شیریں کا نام بھی شامل ہے۔

ان بکھرے ہوئے مضامین کو یکجا دیکھنے کا میرا خواب ہرگز شرمندۂ تعبیر نہ ہوتا اگر ڈاکٹر صمد شاہین صاحب کی مدد اور تعاون شاملِ حال نہ ہوتا۔ وہ ممتاز شیریں کے شوہر ہی نہیں، اُن کے ذہنی و فکری ہم سفر بھی رہے ہیں اور اب اُن کے انتقال کے بعد اُن کی یادوں کے امین بھی ہیں۔ اس کتاب کی تدوین کا کام بھی یوں ممکن ہوا کہ ڈاکٹر صاحب نے بہ کمالِ عنایت ممتاز شیریں

اصل مسودات سے استفادے کا موقع فراہم کیا۔ مصنف کے اپنے مسودوں کے علاوہ شائع شدہ مضامین کے تراشے بھی موجود ہیں جن میں مصنف نے اپنے ہاتھ سے ترمیم و تنسیخ کی ہوئی ہے۔

غیر ضروری نہ ہوگا اگر یہاں ان اصلاحات کا تھوڑا سا احوال بھی بیان کر دیا جائے۔ مصنف نے کتابت کی غلطیوں کے علاوہ چند ایک فقروں میں تبدیلی کی ہے، مثلاً 'معیت، معصومیت' والے مضمون میں 'منٹو نے اپنے ایک نئے افسانے 'باسط' میں.....' کی جگہ 'منٹو نے اپنے آخری دور کے ایک افسانے 'باسط' میں.....' اور اسی مضمون میں 'فطرت کے ساتھ یک جان' کی جگہ 'فطرت کے ساتھ ہم آہنگی' وغیرہ۔ اسی مضمون میں سیاسی انسان کے تصور پر لکھا ہوا پورا پیراگراف کاٹ کر اس کی جگہ کچھ اور سطروں کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح 'ترغیب گناہ' کی ابتدا میں جہاں والیری کی نظم کا حوالہ ہے، رسالے میں شائع شدہ مقالے میں نظم کا انگریزی ترجمہ بھی درج ہے، جب کہ مصنف کے اصلاح شدہ تراشے میں اس پر خطِ تنسیخ پھرا ہوا ہے۔ مصنف نے عنوانات میں بھی تبدیلی کی ہے۔ چناں چہ 'معیت، معصومیت' والے مقالے کا نام 'یہ خاکی اپنی فطرت میں' رکھ دیا ہے۔ ہم نے موجودہ متن کی بنیاد مصنف کے اصلاح شدہ مسودے پر رکھی ہے۔

ہم جناب مظفر علی سید کے بھی شکر گزار ہیں جنھوں نے اپنا مقالہ 'منٹو، ممتاز شیریں کی نظر میں' اس کتاب کے دیباچے کے طور پر شامل کرنے کی اجازت دی۔ ممتاز شیریں کے دو مجموعوں پر محمد حسن عسکری نے دیباچے لکھے تھے۔ آج اس کتاب کا دیباچہ لکھنے کے لیے محمد حسن عسکری موجود نہیں ہیں۔ عسکری صاحب کے بعد افسانے کی تنقید لکھنے والوں میں مظفر صاحب نام اور کام کے لحاظ سے مؤقر ٹھہرتے ہیں، اور وہی اس کتاب کا دیباچہ بھی لکھ سکتے تھے۔ مظفر صاحب کا یہ مقالہ پہلی بار 'نقد' کے ممتاز شیریں نمبر میں شائع ہوا تھا۔ ناسپاسی ہوگی اگر تاج سعید صاحب کا بھی شکریہ ادا نہ کیا جائے کہ انھوں نے 'نقد' کا ممتاز شیریں نمبر شائع کر کے ان کی بعض غیر مطبوعہ تحریروں کو ضائع ہونے سے بچا لیا۔

آصف فرخی

ممتاز شیریں — فن اور شخصیت

"اس نے جو کچھ لکھا اس سے ہمیں ایک نئی طرح کی مسرت حاصل ہوئی، اس نے اپنی زبان کی روشنی کو اندھیرے کی نامعلوم سرحدوں کے اندر تھوڑا سا اور وسیع کیا۔ ایسے فن کار کے لوح مزار پر غیر مہذب ذہن کے لوگ کچھ نہیں لکھ سکتے..... اس نے ایسے عناصر پر فتح پائی تھی جنھیں تکلف کے ساتھ 'دشواریاں' کہا جاتا ہے مگر یہ فتح مثبت انداز کی تھی کیوں کر وہ مالِ غنیمت بھی لے کر آئی تھی۔ کبھی کبھی مجھے اس کی تخلیقات چاندی کے انعامی ظروف کی طرح ایک قطار میں جگمگاتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان پر کندہ ہے: 'یہ ٹرافیاں مادّے پر ذہن کی فتح ہیں' جو اس کا دوست بھی ہے اور دشمن بھی"۔ یہ الفاظ ای ایم فورسٹر نے اپنی معاصر ادب نگار اور ناقد ورجینیا وولف کے لیے لکھے تھے، اور یہی الفاظ تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ افسانہ نگار اور ناقد ممتاز شیریں پر بھی صادق آتے ہیں جن کی تحریریں اس دور کے ادب کا پُر وقار سرمایہ ہیں۔

ممتاز شیریں کا فن اور شخصیت جن عناصر سے مرکب ہیں، ان کے بارے میں وہ اپنی نامکمل آپ بیتی کے آغاز میں لکھتی ہیں: "زندگی صرف حادثات، واقعات اور ٹھوس تجربات پر مشتمل نہیں ہوتی۔ کسی فرد کی حیاتیاتی اور ذہنی نشو و نما، کردار اور رویّے میں غیر محسوس تبدیلی، سیاست اور دوسری تہذیبوں کا اثر، مذہب و اخلاق کا تصور زندگی (اور میری زندگی بھی) ان سب کا مرکب ہے۔" ان متنوع عناصر میں ظہور ترتیب کی ایک شکل، ممتاز شیریں، حساس اور ذہانت کے ستارے سُنبلہ کے زیر اثر ۱۲ ستمبر ۱۹۲۴ء کو آندھرا پردیش کے قصبے ہندوپور میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد کا نام قاضی عبدالغفور خاں

اور والدہ کا نام نورجہاں تھا۔ اُن کی ابتدائی زندگی میسور میں گزری جہاں اُن کے نانا اور نانی نے اُن کی پرورش کی۔ ابتدائی تعلیم گھر پر ہی اپنے والد سے حاصل کی۔ اوائل عمری کے نقوش اور شخصیت پر پڑنے والے اثرات کے بارے میں وہ لکھتی ہیں: "میری ابتدائی ذہنی اور ایک حد تک ادبی تربیت کے ذمہ دار ابا جان ہیں اور میری مذہبی اور اخلاقی تربیت ناناجان کے زیرِ سایہ ہوئی..... نانا ابا کی ثقاہت، پاکیزگی اور پرہیزگاری، اباجان کی وسیع المشربی، لبرل خیالات، آزاد اور بے فکر زندگی، عیش کوشی اور آرام طلبی، امی کی سادگی، معصومیت، دُنیا سے بے پرواہی اور ناتجربہ کاری، صبر و قناعت اور گوشہ نشینی اور نانی اماں کا خلق، ملنساری، ہردل عزیزی، خوش ذوقی اور نفاست، یہ سب متضاد اثرات اور خصوصیات، غیر محسوس طور پر میرے کردار اور شخصیت میں گھلے ہوئے ہیں۔" جہاں میسور اُن کے لیے "شہرِ آرزو" اور "بہشتِ گم گشتہ" کا تصور تھا وہاں ان کی زندگی کے اس دور پر اُن کے نانا کا اثر غالب تھا، اتنا زیادہ کہ اُن کے انتقال کی خبر سن کر ممتاز شیریں نے اپنی آپ بیتی اُدھوری چھوڑ دی۔

مہارانی کالج میسور سے بی اے کرنے کے بعد اگست ۱۹۴۲ء میں اُن کی شادی صمد شاہین سے ہوگئی۔ صمد شاہین کو انھوں نے اپنی بقیہ نصف زندگی کا اثرِ غالب قرار دیا ہے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں اُن کی ادبی سرگرمیوں کا بھی آغاز ہوا۔ اس کے بارے میں اپنے ایک انٹرویو میں انھوں نے کہا: "مجھے بچپن ہی سے ادبی چیزیں پڑھنے کا بہت شوق رہا ہے، اور کافی چھوٹی عمر میں افسانے بھی لکھ لیا کرتی تھی۔ لیکن اُس دَور کو یقیناً میں اپنے ادبی دَور میں شمار نہیں کروں گی۔ صحیح معنوں میں ادبی ذوق کی تحریک ۱۹۴۲ء میں میری شادی کے بعد ہوئی۔ چوں کہ صمد شاہین خود ادبی ذوق رکھتے تھے اور اپنی لائبریری میں بھی زیادہ تر ادبی کتابیں تھیں۔ اس لیے جب میں نے اچھے ادب کا مطالعہ شروع کیا اور میرے ادبی ذوق میں پختگی آئی تو پھر مجھے بھی لکھنے کی تحریک ہوئی۔"

ممتاز شیریں کا پہلا افسانہ "انگڑائی" رسالہ "ساقی" (دہلی) میں ۱۹۴۴ء کے ایک شمارے میں چھپا اور اس کے چھپتے ہی ان کی دھوم مچ گئی۔ محمد حسن عسکری نے لکھا کہ "ممتاز شیریں

اُردو کے ان چند لکھنے والوں اور لکھنے والیوں میں سے ایک ہیں جن کی تاریخ ہی اُن کی شہرت سے شروع ہوتی ہے۔ انھیں مشہور ہونے کے لیے انتظار نہیں کرنا پڑا، بلکہ پہلے ہی افسانے کے بعد انھوں نے ادب کے شائقین کی توجہ اپنی طرف مبذول کرلی۔" اپنے افسانوں کے ساتھ ساتھ ممتاز شیریں کو ان سوالات سے بھی دل چسپی تھی کہ دُوسرے ادیب کیا لکھ رہے ہیں، اس دَور میں کیسا ادب پیدا ہو رہا ہے، اس ادب کے بارے میں اُن کا کیا رویّہ ہونا چاہیے، اور ادب و انسان کے وسیع تر تناظر میں ان کا مقام کیا ہے۔ اس دل چسپی اور وابستگی نے بڑھ کر 'نیا دَور' کی شکل اختیار کرلی جسے انھوں نے اور صمد شاہین نے ۱۹۴۴ء میں بنگلور سے جاری کیا۔ 'نیا دَور' جو ۱۹۴۴ء سے ۱۹۴۷ء تک بنگلور سے اور ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۲ء تک کراچی سے نکلتا رہا، پینگوئن نیو رائٹنگ کے طرز پر نکالا گیا تھا اور اُردو میں کتابی صُورت کا پہلا رسالہ تھا۔ اپنے مدیران کے اعلیٰ ادبی ذوق اور حسنِ انتخاب کی بدولت 'نیا دَور' کا شمار نہ صرف اُس دَور کے معیاری جرائد میں ہُوا بلکہ اس کے مشمولات کا حوالہ آج تک دیا جاتا ہے۔

'نیا دَور' کے پہلے شمارے میں ممتاز شیریں کا پہلا تنقیدی مضمون "۱۹۴۳ء کے افسانے" شائع ہُوا جس نے اُن کی شہرت میں اور بھی اضافہ کیا۔ بقول عسکری "جب 'نیا دَور' میں اُردو افسانے کے متعلق ان کا ایک مضمون شائع ہُوا تو لوگ اور بھی چونکے۔ اُردو میں یہ بالکل نئی بات تھی کہ ایک ادیبہ نہ صرف افسانے ہی اچھے لکھے بلکہ معقول قسم کی تنقید بھی لکھ سکتی ہو۔" اس مضمون کی اشاعت کے بعد ان کی شہرت پورے مُلک میں پھیل گئی اور بہت سے ادیبوں نے انھیں تعریفی خطوط لکھے۔

افسانہ نویسی، خوش و خرّم شادی شُدہ زندگی، نت نئی کتابوں کا مطالعہ، ایک معیاری رسالہ نکالنے کی ذمّہ داریاں ــــ یہ اُس دَور میں ان کی سرگرمیوں کے محور تھے اور ان کا عکس 'اپنی نگریا' اور 'گھنیری بدلیوں میں' جیسے افسانوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'اپنی نگریا' محمد حسن عسکری کے دیباچے کے ساتھ ۱۹۴۷ء میں شائع ہُوا۔ ممتاز شیریں نے تخلیق اور تنقید' دونوں میدانوں میں کامیابیاں حاصل کیں، چنانچہ

انھوں نے 'آئینہ' جیسا افسانہ لکھا جو غالباً ان کی سب سے زیادہ پُرتاثیر تحریر ہے، وہاں تکنیک کا تنوع، جیسا مقالہ بھی لکھا جو اُن کی وسعتِ مطالعہ، ادبی باخبری، جلد جلد بدلتی ہوئی زندگی کو اسلوب و افسانہ کی گرفت میں لانے کی ادبی تراکیب کا شعور اور اردو کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے گہری واقفیت کا نتیجہ تھا۔ عسکری نے لکھا کہ اس مضمون میں جو تلاش اور جستجو کا عنصر ہے وہ ایک ادبی دَور کی نمائندگی کرتا ہے۔

۱۹۴۷ء میں قیامِ پاکستان کے بعد ممتاز شیریں ترکِ وطن کر کے کراچی چلی آئیں، جہاں ان کی سرگرمیوں نے ایک نیا رُخ اختیار کر لیا۔ انھوں نے 'نیا دَور' کا فسادات نمبر نکالا اور فسادات پر لکھے جانے والے افسانوں کا خصوصی مطالعہ کیا۔ (بعد میں انھوں نے پاکستان رائٹرز گلڈ کے لیے 'ظلمتِ نیم روز' کے نام سے فسادات پر لکھے جانے والے بہترین افسانوں کا انتخاب بھی کیا۔ مگر یہ کتاب شائع نہ ہو سکی، اور سردخانے کی نذر ہو گئی) ان افسانوں کے مطالعہ میں ممتاز شیریں نے بعض ادیبوں پر عجلت پسندی، فسادات کی گہری معنویت اور ہولناکی کو محسوس کیے بغیر پروپیگنڈا لکھنے کے رُجحان پر تنقید کی تھی، جس کی وجہ سے ترقی پسند تحریک سے ان کے اختلافات پیدا ہو گئے جو اُس وقت اور بھی شدت اختیار کر گئے جب انھوں نے محمد حسن عسکری کے ساتھ مل کر ادیب کی مملکت سے وفاداری کا مسئلہ چھیڑا۔ ان کے وسعتِ مطالعہ، تازہ ترین ادبی رُجحانات سے واقفیت اور تنقیدی شعور کی دھاک تو پہلے ہی بیٹھی ہوئی تھی، نقاد کے فرائضِ منصبی کی ادائیگی اور نقدِ ادب کے اخلاقی و نظریاتی مُضمرات کی تکمیل کے طور پر انھوں نے ایسے مضامین لکھے جن میں ترقی پسند تحریک کے بعض بنیادی فکری استقام پر نکتہ چینی کی اور نوآزاد مملکت کے ادیبوں کے لیے وابستگی کا نظریہ پیش کیا کہ پاکستانی ادب میں قومی احساس اور ملی شعور کا وہ جذبہ پیدا ہونا چاہیے کہ اس کے لکھنے والے ملت کے استحکام، ترقی اور تعمیر کے سوال پر قوم کی اُمنگوں کا ساتھ دیں۔ محمد حسن عسکری کی طرح اُن کا یہ تصور، ہند اسلامی تہذیب اور اردو کی ادبی روایت میں ایک نئے شعور کو بیدار کرنے کی کوشش تھا۔ ممتاز شیریں کے اس رویّے پر اعتراضات بھی ہوئے اور سخت مخالفت بھی کی گئی مگر

آج وہ ہمیں ایک نئے ادبی شعور کے راہ نماؤں میں سے ایک نظر آتی ہیں ۔

فسادات پر لکھے جانے والے افسانوں کے مطالعے کے دوران وہ انسان کی اس اُبھری اور سطحی تعریف سے بھی غیر مطمئن ہو گئی تھیں جو اس وقت مروج تھی ۔ انسان کیا ہے، اس کی سرشت میں خیر و شر کی آمیزش کس طرح ہے، ان سوالوں پر غور کرتے ہوئے وہ سعادت حسن منٹو کی طرف متوجہ ہوئیں، اور 'معصیت، معصومیت' اور 'ترغیب گناہ : عورت کا تصور منٹو کے افسانوں میں' جیسے مضامین لکھے ۔ ان کا کہنا تھا کہ منٹو فطری یا جبلی انسان کے تصور سے بھی آگے بڑھ کر نامکمل انسان کا تصور پیش کرتا ہے ۔ اس تصور کی تفسیر کے لیے انھوں نے 'نوری نہ ناری' کے عنوان سے ایک کتاب لکھنی شروع کی جس کو وہ مکمل نہ کر سکیں ۔ منٹو کے مطالعے میں ان کا سفر، جو نفسیاتی تاویلات سے آگے بڑھ کر علم الاساطیر تک جا پہنچا ، جدید اردو تنقید میں ایک منفرد مثال ہے ۔

ان تمام تبدیلیوں کا اثر ان کی افسانہ نگاری پر بھی پڑا ۔ اس سے قبل اُن کی دُنیا کچھ محفوظ قسم کی تھی ۔ اپنی نوجوانی کے اُس دور کے بارے میں، جب 'اپنی نگریا' کے افسانے لکھے گئے، انھوں نے کہا کہ اس دور میں میں نے زندگی کی پیچیدگیاں نہیں دیکھی تھیں، دُنیا کی ترغیبوں اور بُرائیوں کا سامنا نہیں کیا تھا ۔ اب میرے لیے نیکی اور بدی کا سیاہ اور سفید تصور کئی رنگوں میں بٹ گیا ہے ۔ اس پیچیدہ نفسیاتی کیفیت، فزوں تر تکنیکی شعور اور انسان کے وجود میں شر کا عنصر یا فن کے ذریعے موت پر فتح پانے کی کوشش جیسے گمبھیر موضوعات کو سمونے کے لیے انھوں نے ایسا افسانوی پیکر تراشا جس میں وسعت و گہرائی ہو اور حقیقت کے کئی رُخوں کو بیک وقت پیش کرنے کی صلاحیت ۔ ایسے افسانوں کو انھوں نے سہ بُعدی یا تھری ڈائی مینشنل افسانے قرار دیا اور اس کی مثال کے طور پر کرشن چندر کے 'ان داتا' اور عزیز احمد کے 'مدن سینا اور صدیاں' کے علاوہ اپنے افسانے 'میگھ ملہار' اور 'دیپک راگ' پیش کیے تھے ۔ ان دونوں طویل افسانوں کی کامیابی کے بارے مختلف آرا موجود ہیں ۔ مثلاً صمد شاہین صاحب نے، جنھیں مصنفہ نے اپنا سب سے زیادہ مخلص اور کڑا نقاد قرار دیا تھا، یہ کہا کہ 'جب تک اساطیر کو اپنے عصر سے نہ ملایا جائے، اُن کی تفاصیل

اور شعریت وحسن کوئی مقصد و معنی نہیں رکھتیں، اور مظفر علی سیّد نے خیال ظاہر کیا کہ اس سے اساطیر کا تقابلی مطالعہ ضرور ہو جاتا ہے مگر زندگی یا فن کے بارے میں کوئی ایسی بصیرت پیدا نہیں ہوتی جس کی اس دور میں کوئی جمالیاتی یا تہذیبی ضرورت ہو! اگر یہ افسانے اپنے اجزا میں کامیاب اور مجموعی طور پر ناکام بھی ہیں، تب بھی ان کی ناکامی پر عظمت کی ایک چھوٹ پڑتی ہے اور بڑے پیمانے کے تجربے کی حیثیت سے ان کی اہمیت مسلّم ہے۔ افسانوں سے زیادہ لوگوں کو اس دیباچے پر اعتراض ہوا جس میں مصنفہ نے اپنی تحریر کی وکالت کی تھی۔

نوعمری کے محفوظ "طلسماتی دائرے" سے باہر نکل کر مکمل انسان کی جستجو کرنے میں جو تجربات معاون ہوئے، ان میں ممتاز شیریں نے باہر کی دنیا دیکھنے اور مختلف ملکوں اور تہذیبوں کے درمیان رہنے کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے کئی سفر کیے اور کئی ممالک میں وقت گزارا۔ اکتوبر ۱۹۵۴ء میں انھوں نے پی، ای، این کی بین الاقوامی کانفرنس منعقدہ ہالینڈ میں شرکت کی۔ ۱۹۵۴ء میں ہی انھوں نے آکسفورڈ یونی ورسٹی سے جدید انگریزی ادب کا ایک کورس کیا۔ آکسفورڈ کے قیام کے دوران انھوں نے ایملی برانٹے پر ایک مونوگراف لکھا جس کی ابتدا اس وقت ہوئی تھی جب انھوں نے کراچی یونی ورسٹی سے ایم اے کیا تھا۔ ایملی برانٹے سے ان کو یگانگت محسوس ہوتی تھی کیوں کہ "اس نے اپنے ناول میں اتنی گہری محبت کی عکاسی کی ہے، جو موت اور ابدیت کی سرحدوں کو پار کر جاتی ہے۔" ۱۹۵۸ء میں اپنے شوہر کی ملازمت کی وجہ سے وہ بنکاک چلی گئیں اور تین سال تک وہیں قیام کیا۔

بنکاک میں ممتاز شیریں اس تجربے سے دوچار ہوئیں جو ان کے افسانے 'کفارہ' کی بنیاد بنا۔ یہ افسانہ جو ۱۹۶۲ء میں لکھا گیا، ان کے افسانوی سفر کی آخری منزل ثابت ہوا۔ اس کے بعد انھوں نے کوئی افسانہ نہیں لکھا۔

'کفارہ' پر جس ادبی سفر کا انجام ہوتا ہے، اس کا نقطۂ عروج دو کتابیں ہیں جو تقریباً اسی زمانے میں شائع ہوئیں۔ افسانوں کا دوسرا مجموعہ "میگھ ملہار" ۱۹۶۲ء میں کراچی سے، اور تنقیدی مضامین کا مجموعہ "معیار" ۱۹۶۳ء میں محمد حسن عسکری کے دیباچے کے ساتھ لاہور سے شائع ہوا۔ اس سے قبل انھوں نے جان اسٹائن بیک کے ناول 'دی پرل' کا ترجمہ 'دُرِّ شہوار'،

کے نام سے کیا تھا جو ۱۹۵۵ء میں شائع ہُوا۔ اس کے علاوہ انھوں نے امریکی افسانوں کے ایک مجموعے کا مقدمہ کا بھی لکھا جو ۱۹۵۸ء میں 'پاپ کی نگری' کے نام سے شائع ہُوا۔ انھوں نے سکا تمو کے ناول 'اجنبی' کا ترجمہ بھی کیا تھا مگر یہ کسی وجہ سے شائع نہ ہو سکا۔

۱۹۶۳ء میں وہ اپنے شوہر کے ساتھ ترکی چلی گئیں جہاں ۱۹۶۷ء تک اُن کا قیام رہا۔ اسی زمانے میں ان کی اَدبی فعالیت سُست پڑنے لگی۔ اور جب ۱۹۶۷ء میں اِسلام آباد میں قیام پذیر ہُوئیں تو وہ اَدبی دُنیا سے بڑی حد تک کٹ چکی تھیں۔ اس کی وجہ کفّارہ کا شدید تجربہ ہو، سفر اور وطن سے دُوری ہو، 'نیا دَور' کا بند ہو جانا ہو یا کچھ اور، یہ ان کی ادبی خاموشی کا زمانہ ہے۔ منٹو پر دو مختصر مضامین کے علاوہ انھوں نے کچھ نہیں لکھا۔ وہ چُپ چاپ، الگ تھلگ گھریلو قسم کی زندگی گزارتی رہیں۔ منٹو کے ڈرامے 'اس منجدھار میں' کا مفلوج مرکزی کردار اُن کے ذہن پر اتنا گہرا اثر چھوڑ گیا کہ وہ اپنے آپ کو اس کے مماثل سمجھنے لگیں۔ بہت سے مبصرین کا خیال ہے کہ ناقد ممتاز شیریں نے فن کار ممتاز شیریں کو پنپنے اور پروان چڑھنے نہیں دیا، مگر اب کہانی کی قوّت کے آگے کہانی کا ناقد شکست کھا چکا تھا۔ اس دوران اُن کی صحت بھی خراب رہنے لگی تھی۔ بیماری کے متواتر حملوں کے بعد یہ تشخیص ہُوئی کہ انھیں آنتوں کا سرطان ہے۔ اُس وقت تک اُن کا مرض، مرض الموت بن چکا تھا۔ گیارہ مارچ ۱۹۷۳ء کو اُن کا انتقال ہو گیا۔

ممتاز شیریں اپنے جن منصوبوں کو پایۂ تکمیل تک نہ پہنچا سکیں یا ان کی جو تحریریں رسالوں میں منتشر رہ گئیں، ان میں منٹو پر نامکمل کتاب 'نوری نہ ناری' کے علاوہ مختلف غیر ملکی کہانیوں کے تراجم، چند ایک تنقیدی مضامین، ایک اَدھوری آپ بیتی، اپنے افسانوں کے انگریزی تراجم، Footfall Echo، ایملی برانٹے اور بورس پیسترناک پر انگریزی میں کتابچے وغیرہ شامل ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ یہ تمام منتشر تحریریں کتابی شکل میں شائع ہوں تاکہ ممتاز شیریں کا مکمل اَدبی مقام ہمارے سامنے آسکے۔

منٹو — ممتاز شیریں کی نظر میں

مظفر علی سید

"لوگ کتابوں کو نہیں سمجھتے جب تک کہ اُن کو تھوڑا بہت زندگی کا تجربہ حاصل نہ ہو۔ بہرحال کوئی کسی گہری کتاب کو اُس وقت تک سمجھ نہیں پاتا جب تک کہ اس کے مشمولات کا کم سے کم ایک حصّہ اس کے سامنے خود اُس پر گزر نہ جائے۔ کتابوں کے خلاف تعصب اُن لوگوں کی حماقت کو دیکھ کر پھیلا ہے جنھوں نے محض کتابیں پڑھی ہیں۔" (ایذرا پاؤنڈ : مطالعے کی الف بے)

مولوی عبدالماجد دریاآبادی سے لے کر جناب افتخار جالب تک جتنے بھی لوگوں نے منٹو کے بارے میں لکھا ہے، ان میں مرحومہ ممتاز شیریں کا نام، اور نام سے زیادہ کام، سب سے زیادہ اہمیت کا حامل نظر آتا ہے۔

ایک وجہِ امتیاز تو یہی ہے کہ اُنھوں نے منٹو پر جم کے لکھا ہے۔ جس کا محض یہ مفہوم نہیں کہ انھوں نے متعدد مقالات اس موضوع کے مختلف پہلوؤں پر قلم بند کیے ہیں (اگرچہ یہ بھی کسی کو کرنا ہی چاہیے تھا) بلکہ یہ بھی کہ اس سلسلے میں انھوں نے جو کچھ لکھا ہے کسی قدر محویت اور ذمہ داری کے ساتھ لکھا ہے۔ ہمارے یہاں تنقید اتنے اوپری دل سے لکھی جاتی ہے کہ جو کچھ بھی کسی قدر یکسوئی اور تسلسل کے ساتھ لکھا جائے، غنیمت محسوس ہوتا ہے۔ مگر اس سلسلۂ مضامین کی کیفیت اس سے کچھ زیادہ ہے۔ یہاں نقاد نے تخلیقی فن کار کے رشتے میں تھوڑا بہت اپنے آپ کو بھی شامل کیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے تنقیدی منصب سے دست بردار ہونا بھی گوارا نہیں کیا۔ اُردو تنقید میں اپنے موضوع کے ساتھ ایسی قربت و

مناسبت عام ہے نہ ایسا احساسِ ذمہ داری۔

ہمارے ہاں ذمہ داری کا مفہوم عام طور پر اجارہ داری سے مختلف نہیں ہوتا۔ اس لیے ہمارے تعلیمی نظام اور ادبی ماحول پر سوار پیرانِ تسمہ پا سے زیادہ ذمہ دار کسی کو سمجھا جاتا ہے تو ان لوگوں کو، جنھوں نے فکر و خیال کی تمام ترقی اور اجتماعی ذمہ داریوں کی جملہ فہرست کو بلا شرکت غیرے اپنی جاگیر سمجھ رکھا ہے۔ چاہے یہ لوگ اپنی پیشانیوں پر ترقی پسندی کا لیبل لگائیں یا کوئی دوسرا ایسا سائن بورڈ سجا کے بیٹھ جائیں، ان کے یہاں نہ تو اس حریتِ فکر کا سراغ ملتا ہے، جو بین الاقوامی تحریکوں میں لازماً موجود ہوتی ہے، نہ وہ مضبوط تہذیبی بنیاد کہیں نظر آتی ہے جس کے بغیر حاضر و ناظر بڑی طاقتوں کے نفوذ اور مفادات کے مقابل تیسری دنیا کی تعمیر ممکن ہی نہیں۔ ممتاز شیریں کی ذمہ داری ان لوگوں کے مقابلے میں ایک علمی، ادبی اور تکنیکی ذمہ داری ہے۔ افسانے کا فن ان کے فکر و احساس کا محور ہے اور اس کی مختلف شکلوں اور عصری تقاضوں سے جدائی ان کو کسی قیمت بھی قبول نہیں؛ ساتھ ہی عصری تقاضوں کے نام پر ہنگامی ضرورتوں اور وقتی فیشنوں کا شکار ہو کر رہ جانا بھی ان کو گوارا نہیں۔

چناں چہ منٹو کو بھی انھوں نے آسانی کے ساتھ کسی جلدی میں پکڑ کر آنکھوں سے نہیں لگا لیا۔ آزادی سے پہلے جب منٹو بمبئی کی زیرِ زمین دنیا میں اپنے تجربات کر رہا تھا، اور ممتاز شیریں بنگلور میں صمد شاہین کے ساتھ "نیا دور" نکالنے میں مصروف تھیں تو ان دونوں کے درمیان فاصلہ ہی فاصلہ تھا۔ یہاں تک کہ پاکستان بننے کے بعد جب کراچی سے 'نیا دور' نکلا تو اس کے لکھنے والوں نے پہلی بار منٹو کا نام اس میں دیکھا، اور وہ بھی کیسے؛ جناب محمد حسن عسکری کا منٹو کے بارے میں ایک پورا مقالہ اب کی بار اس میں شامل تھا۔ ظاہر ہے ان کے قلمی معاونین کو حیرت بھی ہوئی اور غصہ بھی آیا کہ ممتاز شیریں اور نیا دور کی یہ کومٹ منٹ ان کے گمان سے باہر تھی۔

"نیا دور" کے علاوہ اس تبدیلیٔ نظر کا سراغ خود ممتاز شیریں کے مجموعۂ مضامین "معیار" سے بھی مل سکتا ہے۔ اس مجموعے کا پہلا اور ادب کے اس دور کا ایک اہم مقالہ "تکنیک کا تنوع" منٹو کے ذکر سے یکسر خالی ہے جب کہ سیکڑوں مغربی اور بیسیوں مشرقی افسانہ نگاروں

اور ان کی تخلیقات کا حوالہ اس میں موجود ہے۔ اردو کے بھی متعدد قصہ نویس اور ان کی تحریریں مختلف افسانوی تکنیکوں کی مثال کے طور پر اس مقالے میں زیر بحث آتی ہیں، مگر کیا یہ حیرت کا مقام نہیں کہ اردو زبان کے صرف دو افسانہ نگار، عصمت اور منٹو اس طویل و بسیط مقالے میں ذرا سی جگہ بھی حاصل نہیں کر سکے۔ اور ان میں سے ایک افسانہ نگار اتفاق سے وہی ہے جسے بعد میں خود ممتاز شیریں نے "معیار" کے آخری مضامین کے علاوہ ایک مستقل (مگر نامتمام) کتاب "نوری نہ ناری" کا موضوع بنانا پسند کیا؟

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ہماری زبان کے دو اہم لکھنے والوں کے درمیان اتنی بڑی خلیج کیوں حائل تھی؟ اور تھی تو کیا وقت نے اپنے آپ ہی اس کو پاٹ کے رکھ دیا؟ کہیں کسی داخلی خارجی یا دونوں قسم کے محرکات کا دخل اس سلسلے میں تو نہیں تھا؟

آسان بات تو یہ ہے کہ تغافل اور توجہ دونوں قسم کے رویوں کو، جیسا کہ دستور ہے، غیر اہم قرار دے کر موضوع گفتگو ہی نہ بنایا جائے۔ دقت فقط اتنی ہے کہ منٹو یا ممتاز شیریں یا دونوں کو آپ کچھ نہ کچھ اہمیت دیتے ہوں تو یہ سوال اٹھے گا تو سہی ــ وقت کے سر بھی یہ تبدیلی منڈھی جا سکتی ہے۔ جب کہ ہمارے دور کے جملہ عمرانی علوم اپنی تمام اصطلاحات کے ساتھ ایک نئی قسم کی جبریت مروج کرنے کے لیے بکثرت استعمال ہوتے ہیں اور ہم ہر تبدیلی کو خصوصاً جب کہ وہ واضح شکل میں ہمارے سامنے آ چکی ہو، اسباب و علل کا ایک لازمی نتیجہ اور ارتقائے معاشرت کا ایک مرحلہ سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں۔ خارجی محرکات میں دونوں کی پاکستان کو ہجرت اور جناب محمد حسن عسکری کے مقالے کی اشاعت کا شمار ہو سکتا ہے، جیسا کہ میں نے بھی کیا ہے، مگر کیا ممتاز شیریں کو یہ تبدیلی دل سے قبول نہیں تھی؟ اور قبول تھی تو پہلے کس قسم کا داخلی رویہ اس کے راستے میں حائل تھا؟

ایک انٹرویو میں ممتاز شیریں نے منٹو کی طرف اپنی مفصل توجہ کا یہ جواز فراہم کیا ہے،

> "منٹو ایک سچا اور بے باک فن کار تھا، ایک آگ تھی جس میں وہ مسلسل تپتا رہتا تھا۔ منٹو کے افسانوں میں بلا کی جان ہے اور ان کا تاثر ہر سطح کے پڑھنے والے قبول کرتے ہیں۔ یوں تو میں نے بہتیرے افسانہ نگاروں

کا اپنے مضامین میں جائزہ لیا ہے۔ (یہاں یہ حاشیہ لگانے کی ضرورت ہے کہ ایک مدّت تک منٹو کا جائزہ تو کیا، اس کا نام بھی نوکِ قلم تک آنے نہیں دیا) لیکن منٹو پر ایک کتاب لکھنے کا خیال اس لیے آیا تھا کہ میری نظر میں منٹو ہمارا نمائندہ اور بہترین افسانہ نگار ہے۔"

"ہمارا نمائندہ" اور "بہترین" اور "خیال آیا تھا" ——— یہ الفاظ منٹو کے حق میں نہیں جاتے۔ نمائندہ کہنے کا ایک پہلو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اُردو زبان میں اسی قسم کے افسانے لکھے جاتے ہیں جیسے منٹو نے لکھے ہیں اور "بہترین" کے بین السطور شاید یہ بات ہو کہ منٹو کو عالمی معیار کا ادیب کہنا تو مشکل ہے، بس ہمارے یہاں اُس نے دُوسروں سے اچھا لکھا ہے تو مجبوری ہے، اس سے بہتر ادیب کہاں سے نکال کر بحث کا موضوع بنائیں۔ مگر کیا منٹو کو ایک سچا، بے باک اور جان دار لکھنے والا قرار دینا ایک مثبت اقدام نہیں تھا؟ جب کہ نمائندہ اور بہترین کہنے میں وہ مربیانہ انداز پیدا ہو جاتا ہے جو مغربی ادب کو اوڑھنا بچھونا بنانے والے اردو ادب کے سلسلے میں رَوا رکھتے ہیں۔ پھر اپنی کتاب کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کا خیال کس طرح آیا، بدگمانی میں اور بھی شدّت پیدا کرتا ہے۔ شاید ان الفاظ کی ایک دُوسری تاویل بھی ممکن ہو مگر منٹو کے بارے میں ممتاز شیریں کا انداز سرپرستانہ لگنے لگے تو بڑی تکلیف کی بات ہے۔ اُردو ادب میں ان کا سب کچھ نہ سہی، بہت کچھ داؤں پر لگا تھا اور جب آپ نے اتنا کچھ داؤں پر لگا رکھا ہو تو لہجے میں ذرا اصرار تو ہو۔

پھر بھی ہمارے ادبی ماحول کی ٹریجڈی یا کومیڈی ملاحظہ ہو کہ ممتاز شیریں کے یہ مشفقانہ کلمات بھی بعض لوگوں کو بہت بڑا دعویٰ محسوس ہوئے۔ ترقی پسندوں کو اس کے پس پردہ کرشن چندر کی تحقیر نظر آئی اور ہمارے کرم فرما جناب الطاف گوہر کو، خدا جانے کس کی؟ چناں چہ سرکاری و غیر سرکاری مطبوعات میں ایسے مقالے شائع ہوئے جن کا مقصد اوّل و آخر بس اتنا تھا کہ منٹو کو اُردو کا بہترین افسانہ نگار قرار دینا "ایک اور صنم" تراشنے کی کوشش ہے۔ حالاں کہ بقول عسکری منٹو کا پیغام تھا کہ

مجود سے بھی آزاد ہو۔

بہرحال کوئی منٹو سے آزاد ہو یا اس کا گرفتار، ہمارا سروکار تو یہی ہوگا کہ ادب، تہذیب اور زندگی کے بارے میں اُس کو بطورِ خود کیا کہنا ہے اور اس بطورِ خود کہنے والی بات میں منٹو کا فن اور پیغام کہاں سے آکر داخل ہوتا ہے اور خود اس کے لیے منٹو کا کمال کوئی معنے رکھتا ہے کہ نہیں۔ نہیں رکھتا تو بھلے سے نہ رکھے، یہ تو پتا چلے کہ آخر ان حضرت کو دس برس میں ایک مرتبہ ہی سہی ایک ایسی تحریر لکھنے کی ضرورت کیوں محسوس ہوتی ہے، جس کے بغیر بھی وہ خیر و عافیت کے ساتھ زندگی بسر کر سکتے تھے۔

کیا ممتاز شیریں کے بارے میں یہ کہنا درست ہوگا کہ منٹو کے بغیر ان کی زندگی سکھ چین سے گزر سکتی ہے؟ ساتھ ہی یہ تسلیم کرنا بھی لازم ہے کہ اُنھوں نے اس امر کی کوشش بہت کی اور اس کوشش کی شہادتیں ان کی اپنی تحریریں میں موجود ہے۔ "میگھ ملہار" کے دیباچے میں انھوں نے اپنے ابتدائی افسانوں کے حوالے سے لکھا ہے:

"اس زمانے کے ترقی پسند ادب میں زندگی کے تاریک پہلوؤں، تلخ حقیقتوں، بُرائیوں اور کج رویوں کے افسانے پڑھ پڑھ کے مجھے یہ احساس ہُوا تھا کہ میں انسانی فطرت کی اچھائیوں اور اثباتی قدروں کو پیش کروں۔ اس کوشش میں خلوص شامل تھا اور شاید وہ پہلی معصومیت بھی، جو گناہ کے وجود سے اگر مُنکر نہیں تو خود۔ بے خبر ضرور تھی اور یہ بھی ہو سکتا ہے..... کہ انسانی سرشت میں شر کے وجود سے آگاہ ہونے کے باوجود میں اس شر کو چھوتے ہوئے ڈرتی تھی۔"

اس اوارتی صداقت کا محض اپنے ابتدائی افسانوں ہی سے نہیں، پختہ تنقید سے بھی گہرا تعلق ہے۔

"بڑے بڑے ادیبوں اور نقادوں کی رائے میں شر کے تصور کے بغیر کوئی گہرا ادب تخلیق نہیں ہو سکتا۔ شر کے وجود کو تسلیم کر لینے کے بعد مجھ میں آہستہ آہستہ نامکمل انسان کا وہ تصور گہرا ہوتا گیا جو معصوم فطری

انسان کے تصور سے بلند تر تصور ہے، جس میں انسان خیر و شر کا مجموعہ ہے
اس کی فطرت کے ان دونوں پہلوؤں میں مسلسل اندرونی کشمکش جاری رہتی ہے۔
بے راہ روی اور گناہ کا احساس اسے ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب
میں مبتلا رکھتا ہے۔ یہ انسان اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پاکر بلند ہو سکتا
ہے اور نامکمل ہونے کے باوجود اپنی تکمیل میں کوشاں رہتا ہے۔ بڑے ادب
میں انسان کا یہی تصور ہے۔ آگے چل کر یہی تصور منٹو پر میری کتاب "تُرِی
نہ ناری" کا مرکزی موضوع بنا۔"

پیچھے مڑ کے جب اس دور پر نظر جاتی ہے جس وقت منٹو سے غفلت اتنی قابلِ خوف
محسوس ہوا کرتا تھا، تو وہ زمانہ بچپنے کا زمانہ لگنے لگتا ہے۔

"میری نظر میں ان تنقیدی مضامین کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہے
جو میں نے تقسیم سے پہلے لکھے تھے .... یہ مضامین اتنی چھوٹی عمر میں لکھے گئے
تھے کہ ان میں سنجیدگی، سُلجھاؤ اور توازن کا فقدان تھا۔ اب تنقید میں میں
نے جو بہتر کام کیا ہے وہ تقسیم کے بعد ہی کیا ہے۔ چناں چہ منٹو کا مطالعہ
ہے جسے میں اپنی تنقیدی کاوشوں میں سب سے بہتر اور اہم سمجھتی ہوں۔"
(ادبِ لطیف جوبلی نمبر ۶۳: نقادوں سے دس سوال)

اس سوال کا جواب دیتے ہوئے کہ کیا منٹو پر توجہ اس وجہ سے تو نہیں دی گئی کہ
اُس کے یہاں صنفِ لطیف کی طرف داری بہت ہے، ممتاز شیریں کا جواب نسخے سے تعلق
رکھتا ہے۔ اُن کے نزدیک منٹو پر کتاب لکھنے کا باعث یہ نہ تھا کہ اُس نے اپنے نسوانی
کرداروں کو بلکہ طوائف تک کو ہمدردی سے پیش کیا ہے۔ اُس کی کہانیوں میں تو مرد عورت
ایک ہی صف میں کھڑے ہیں اور اُس کو جہاں عورت سے ہمدردی ہے وہاں ایشر سنگھ،
بابو گوپی ناتھ اور شیام سے بھی ہے۔ اپنی کتاب کے ان ابواب میں بھی جو منٹو کے ہاں
عورت کے تصور کے بارے میں لکھے ہیں، ممتاز شیریں نے بقولِ خود عورت کی طرف داری
نہیں کی۔ نسوانی حقوق کی علم برداری ایک ایسا معاشرتی تجربہ ہے جو اب پیش پا افتادہ

بن چکا ہے۔ منٹو کو راشد الخیری بننا قبول نہیں تو ممتاز شیریں کو عصمت چغتائی بننا قبول نہیں۔ اُس کی دانش وری میں تو ایک ایسی خود انتقادی بصیرت ہے کہ شاید ہی کسی خاتون افسانہ نگار کو بشمول قرۃ العین حیدر یا بہ ہمہ علامگی اُس کی ہوا لگی ہو۔ ذرا سُنیے:

"عورت خود ترغیب مجسّم ہے۔ کسی معاشرے کی بلندی یا پستی کا انحصار عورت کی اخلاقی بلندی یا پستی پر ہے۔ البتہ عورت کو ماں کے رُوپ میں ایک بلند تر اور مقدس ہستی سمجھتی ہوں اور منٹو نے عورت کے اس رُوپ کو بھی اپنے افسانوں میں بڑی خوبی سے پیش کیا ہے حقیقت یہ ہے کہ عورت میں ماں بھی ہوتی ہے اور طوائف بھی۔ نفسیاتی ماہروں نے عورت کا تجزیہ کیا ہے اور اس حقیقت کو ہمارے ادب میں منٹو سے بہتر اور کس ادیب نے پیش کیا ہے؟"

منٹو شناسی سے قطع نظر زندگی اور مسائل کے بارے میں یہ بصیرت نہ عصمت کے یہاں ملے گی نہ قرۃ العین میں، البتہ ترغیب کا پہلو شاید کہیں جھلک مار جائے، وہ بھی اعتراف کے بغیر، اور جہاں تک ماں کے رُوپ کا تعلق ہے تو آزادیٔ نسواں کی تبلیغ میں اس کے ساتھ کوئی تقدس وابستہ نہیں۔ اس کے برعکس ممتاز شیریں، زندگی اور انسانی نفسیات سے اس قدر قریب ہو سکیں تو اس میں عصمت سے بدک جانے کے علاوہ بالآخر منٹو کے منکشف ہونے کا حصّہ بھی ضرور ہوگا۔

منٹو کا انکشاف جیسا کہ میں نے پہلے کہا، اُن پر دیر سے ہُوا۔ اس کی ایک وجہ تو یہی ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں عصمت اور منٹو کا فرق واضح نہیں تھا اور ناپختگی کے دَور میں خود منٹو بھی ایک ترغیب کی طرح نظر آتا ہوگا، جس سے طبقۂ اشراف کی ایک خاتون پرہیز کرنے کے سوا اور کیا کر سکتی تھی۔ بعد میں انھوں نے اس پرہیز کی تلافی ایک نامکمل سلسلۂ مضامین کے ذریعہ کرنا چاہی۔ مگر پرہیز کی ایک معاشرتی یا قانونی شکل تو پھر بھی قائم رہی، یعنی منٹو کا "ٹھنڈا گوشت" طرفین کی رضا کے باوجود "نیا دَور" میں چھاپا نہ جا سکا۔ شوہر کی نوکری حائل ہونے کے علاوہ اپنی اشرافیت بھی عدالتی چارہ جوئی

سے گریز یا پرہیز پر بدستور مائل تھی۔

چناں چہ اصل مسئلہ جو منٹو کو دل سے قبول کر لینے میں حائل یا مزاحم تھا، قانون یا عدالت کا خوف نہیں تھا بلکہ نقطۂ نظر کی اشتراکیت تھی، جس کی رُو سے منٹو اور عصمت برابر مردود ٹھہرتے تھے، اگرچہ الگ الگ وجوہات کی بنا پر۔ اس زمانے میں یعنی دُوسری جنگِ عظیم کے خاتمے تک، نیا ادب اور ترقی پسند ادب، سماجی حقیقت نگاری اور جنسی حقیقت نگاری کے امتیازات ابھی نکھرے نہیں ہوئے تھے، اور ادب میں تمام نئے نقطہ ہائے نظر کا متحدہ محاذ قدامت اور فرسودگی کے خلاف احتجاج میں شریک تھا۔ گویا اس متحدہ محاذ کے ٹوٹنے میں ذرا کے اشارے کی دیر تھی۔ اُدھر ممتاز شیریں سماجی اور جنسی حقیقت نگاری دونوں میں "سنجیدگی، توازن اور اعتدال" کی طلب گار تھیں اور دُوسری طرف ایک ادبی ٹولہ دُوسرے پر چھا جانے کی فکر میں تھا۔ جنگ کے بعد نمودار ہونے والی نئی اور یک طرفہ پارٹی لائن کا تقاضا تھا کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کی صفوں کو درست کر کے ان لکھنے والوں کو جو فقط احتجاج یا آزادیِ فکر کی نمائندگی کرتے تھے، یا تو نئی مصلحتوں کا غلام بنا کے رکھا جائے یا تنظیم سے نکال دیا جائے۔ یہ پالیسی واضح طور پر جنگ کے فوراً بعد حیدر آباد دکن میں ایک کانفرنس کے پلیٹ فارم سے ظاہر ہوئی۔ مگر سجاد ظہیر صاحب کی یادوں کی کتاب "روشنائی" سے معلوم ہو سکتا ہے کہ اس کا جال بہت دِنوں سے بُنا جا رہا تھا۔ اب بورژوا سوشلزم کے نمائندے بورژوائی ریاکاریوں کے ساتھ معاملہ کرنے کو پُوری طرح تیار تھے اور اس کے لیے عصمت چغتائی، کرشن چندر وغیرہ کو اپنے ساتھ ملا کر منٹو، راشد اور میرا جی کو قربان کرنے پر تُلے ہوئے تھے۔

اس پس منظر میں آج ممتاز شیریں کا مقالہ "ترقی پسند ادب" ملاحظہ فرمایئے تو یہ خیال پیدا ہونا فطری ہوگا کہ یہ تحریر بھی اس پھیلتے ہوئے جال کا ایک کنارہ تو نہیں۔ ساتھ ہی یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ مقالے کے اندر موجودہ جنگ اور اسی طرح کے اور دوسرے الفاظ اور جملے ایسے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ یہ حیدر آباد کانفرنس سے پہلے کی تحریر ہے۔ اگرچہ ندیم کے "نقوشِ لطیف" میں اس کی اشاعت کانفرنس کے ایک سال بعد ہوئی ہے۔ اس مقالے

میں جہاں سماجی حقیقت نگاری کے نام پر مارکسیت کی تبلیغ کرنے والوں سے اختلاف کیا گیا ہے وہاں جنسی حقیقت نگاری کے نام پر منٹو کو (اور ساتھ ہی عصمت کو بھی کیوں کہ ابھی وہ سجاد ظہیر کے ہاتھوں پر ایمان نہیں لے آئی تھیں) ایک دو افسانوں کی بنا پر جنس زدہ قرار دیا گیا ہے۔ شاید اس جگہ ایک طویل اقتباس بے محل نہ ہو:

" ہمارے ہاں جنس پر بہت لکھا جا رہا ہے۔ جنس زندگی کا بہت اہم جزو سہی، لیکن اس پر ضرورت سے زیادہ توجہ دی جا رہی ہے۔ شاید مغربی ادب کی ۱۹۲۵ء کے بعد کی جنسی حقیقت نگاری کی تقلید اب ہو رہی ہے۔ ہم تقلید بھی بیس برس بعد کرتے ہیں۔ جنسی بھوک، جنسی ناآسودگی، جنسی بے راہ روی، بس انھی کے ذکر سے ہمارا ادب بھرا پڑا ہے۔ مرد کی تصویر بھی سیاہ ہے اور عورت کی بھی۔ افسوس تو یہ ہے کہ عورت کے قلم سے کھینچی ہوئی عورت کی تصویر بھی سیاہ ہے — سوگندھیاں (ہتک: منٹو) اور جینائیں (چپ: ممتاز مفتی) کتنی زیادہ ہیں اور شمی (گرم کوٹ) صفیہ (نیلی) اور آپا کتنی کم۔ حالاں کہ ہندوستان میں انھیں کی تعداد زیادہ ہے۔ شاید ترقی پسند یہ کہیں کہ ہمیشہ جنسی برائیوں کا ہی ذکر اس لیے کیا جاتا ہے کہ یہ برائیاں محض سماجی حالات کا نتیجہ ہیں اور ان سماجی حالات کو بدلنا ہو تو برائیوں کو اپنی کریہہ صورت میں پیش کرنا ہوگا۔ لیکن پورے جنسی ادب کا ہم جائزہ لیں تو اس میں بہت کم سماجی مسائل ملیں گے۔ لے دے کے طوائف کا ایک موضوع ہے یا ایک بوڑھے مرد اور جوان لڑکی کی بے جوڑ شادی، ان موضوعوں پر بیسیوں افسانے لکھے گئے ہیں اور لکھے جا رہے ہیں لیکن کتنے اہم مسائل چھوئے تک نہیں گئے) زیادہ تعداد میں ایسے افسانے ہیں جن میں منفرد کرداروں کی جنسی بے راہ روی یا عیاشی کا ذکر ہوتا ہے۔ ان افسانوں کے انفرادی ہونے سے کوئی گلہ نہیں۔ آخر ایک فرد کے احساسات اس پر گزرے

ہوئے واقعات بھی اہم ہیں۔ جگہ اس بات سے ہے کہ آخر انسان کو ہمیشہ حیوان کے رُوپ میں کیوں پیش کیا جائے؟ جدید افسانہ نگاروں کو جنسی بدعنوانیوں کا ذکر کرنے کا خبط ہے۔ ترقی پسند ادب میں عُریانی اور فحاشی پر آئے دِن بحثیں ہوتی ہی رہتی ہیں، اس لیے یہ الزام بھی بے بنیاد نہیں۔ ممکن ہے بعض ادیبوں کے ارادوں میں واقعی خلوص ہو اور گناہوں کو اپنی کریہہ صورت میں پیش کرنے سے ان کا مقصد ان سب سے نفرت دلانا ہو، لیکن بعض تو ایسا معلوم ہوتا ہے سیکس کو فیشن سمجھ کر خواہ مخواہ عُریاں حقیقتوں کو اُجاگر کرتے ہیں۔ بعض عُریاں نگاری کو اپنی جُرأت کا اظہار سمجھتے ہیں، یا بعض ضد اور بغاوت۔ مخصوص باتوں کو کھُلے طور پر بیان کرنا بجائے خود فحاشی ہرگز نہیں۔ اس کا انحصار پیش کرنے کے انداز اور موقع پر ہے۔ ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ ایسے افسانے بھی لکھے گئے ہیں اور لکھے جا رہے ہیں جو کریہہ، گناہ آمیز اور غلاظت میں ڈوبے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں یوں اضافہ ہوتا جا رہا ہے کہ نئے لکھنے والے پچھلے کی چند مثالیں دیکھ کر تقلید کرتے ہیں۔ پھر ان کے بعد جو آتے ہیں اُن کی تحریروں میں عُریانی اور بڑھ جاتی ہے، یہاں تک کہ مُبتدی اور معمولی لکھنے والے عُریانی کو اپنے افسانے کے اچھے اور ترقی پسند ہونے کی سند میں پیش کرتے ہیں۔ ترقی پسند ادب پر فحاشی کے الزام کے جواب میں ترقی پسند اکثر یہ کہتے ہیں کہ لوگ ایسے افسانے پڑھ کر اس لیے جھنجھلا اُٹھتے ہیں کہ یہ ان کا پول کھولتے ہیں۔ یہ محض چور کی داڑھی میں تنکے والا معاملہ نہیں ہے۔ ممکن ہے بعض لوگوں کی طبیعت پر ایسے افسانے اس لیے گراں گزرتے ہوں کہ یہ ان کی جمالیاتی حِس کو ٹھیس پہنچاتے ہیں اور پڑھنے والوں میں ایسے بھی ہیں جنہیں ایسے افسانوں سے اُکتاہٹ ہوتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ یہ اُن کا پول کھولتے ہیں بلکہ اس کے برخلاف اس لیے کہ ایسا جنسی ادب اُن کی زندگی کو نظر انداز کر رہا ہے۔ ممکن ہے

وہ صحت مند محبت یا ازدواجی محبت کے قائل ہوں، خود اچھی زندگی بسر کرتے ہوں اور ادب میں اپنی زندگی کا ایسا عکس بھی دیکھنا چاہتے جس سے انھیں ایک طرح کا سکون اور مسرت حاصل ہو۔ آپ ہی کا "لحاف" گندہ ہے، آپ ہی کے جسم سے "بُو" آتی ہے، کہہ کر چُپ ہونے کی بجائے ہمیں چاہیے کہ اس شکایت پر غور کریں اس معاملے پر زیادہ توجہ دیں اور جنسی ادب میں سنجیدگی، توازن اور اعتدال پیدا کریں۔ جنس میں لتھڑے ہوئے افسانے کی بجائے جنس میں زندگی کو پیش کریں۔"

کسی تاویل یا تعبیر کے بغیر یہ بات پوری طرح واضح ہے کہ شکایت کا لہجہ مہذب اور مدلّل ہونے کے باوجود یہاں منٹو کے ساتھ متعدد بے انصافیاں روا رکھی گئی ہیں۔ "ہتک" کی سوگندھی کا ممتاز مفتی کی جینا سے کیا تعلق ممکن ہے؟ بلکہ خود اس افسانے میں جنسی حقیقت نگاری نام کی کوئی چیز کس جگہ پر موجود ہے؟ منٹو کے "بُو" اور عصمت کے "لحاف" میں کیا قدر مشترک ہے؟ "بُو" کے جواز میں کون یہ کہے گا کہ آپ ہی کے جسم سے یہ بُو آتی ہے؟ اور پھر منٹو کا شمار آپ "پہلے کی چند مثالوں" میں کیا ہے تو بعد میں آنے والوں کے مقابلے میں اُس کو جو امتیاز حاصل ہے، اس کی نشان دہی بھی تو کیجیے۔ منٹو نے بے جوڑ شادیوں پر کبھی کچھ نہیں لکھا۔ البتہ اُس کے جن افسانوں میں چکلے کے لوگ پائے جاتے ہیں (اور اُس وقت تک تو ایسے افسانے ابھی اُس نے بہت کم لکھے تھے)۔ اُن کے بارے میں یہ سمجھنا کہ یہ محض طوائف کے بارے میں لکھے گئے ہیں، نہایت درجے کی سادہ لوحی اور ظاہر پرستی کے سوا اور کیا ہے؟ "ادب اور انقلاب" والے اختر حسین رائے پوری کے خیال میں طوائف ہماری جدید شہری زندگی کا لازمی حصّہ ہے۔ (یعنی یہ حصّہ ہمیشہ قائم رہے گا چاہے کسی قسم کا انقلاب آ جائے)۔ منٹو اس جامد نقطۂ نظر سے چکلے کو قبول نہیں کر سکتا تو اس ناگزیر شہری ضرورت" پر اس کے اعتراض کو سمجھنا ضروری ہو جاتا ہے۔ یہ سب اگر ترقی پسند نہیں کر سکتے تھے تو ممتاز شیریں کو ایسی کون سی مجبوری تھی؟ سوا اشرافیت کے جو ایسے مکروہات پر قدغن لگانے کے حق میں ہیں۔

جنس زدہ لکھنے والوں کے ساتھ منٹو کو محشور کرنے کی ایسی کوشش منظم طریقے سے

عزیز احمد، علی سردار جعفری اور سجاد ظہیر کی کتابوں میں اور اُن کے زیر اثر وقار عظیم اور ممتاز حسین تک کے یہاں ملتی ہے، اگرچہ اتنے مُدلل انداز میں نہیں۔ ان بزرگوں کے رویے پر سلیم احمد کا یہ کہنا غلط نہیں کہ انھوں نے مولانا ماہر القادری اور عبدالماجد دریا آبادی کی زبان میں بولنا شروع کر دیا ہے۔ شاید ان میں سے کسی کو پنجاب کے محکمۂ احتساب میں چودھری محمد حسین کی جگہ مامور ہونا چاہیے تھا۔ صحت مند جنس پر اصرار بہرحال ممتاز شیریں کی اپنی بات ہے جو ترقی پسندوں سے ایک اور لحاظ سے بھی ممتاز ہیں کہ جب ان پر اپنا اشتباہ روشن ہوتا ہے تو وہ اتنی ہی فراخدلی سے منٹو کے کمال کو تسلیم کرلیتی ہیں۔ یہاں تک کہ "ہتک" اور "بُو" اُن کے نزدیک منٹو کے اور اُردو زبان کے بہترین افسانوں کی فہرست میں شامل ہوجاتے ہیں۔ "بُو" کا رندھیر ایک فطری آدمی اور صحت مند جنس کا نمونہ، اور "ہتک" کی سوگندھی شکست خوردہ فطری عورت کی مثال بن جاتی ہے۔

فطری آدمی، سیاسی آدمی، آدھے اور پُورے آدمی کی بحثیں ہمارے ادب میں عسکری صاحب نے اٹھائی ہیں۔ اگرچہ یہ بات محلِ نظر ہے کہ ان اصطلاحوں کے حوالے سے جو باتیں یورپ کی صُورتِ حال میں کہی جاچکی ہیں اُن کی تیسری دُنیا کے ادب اور تہذیب کے سلسلے میں کوئی معنویت بنتی بھی ہے یا نہیں۔ انگریزی کے شاعر اور کافکا کے مترجم ایڈون میور کا مشہور مقالہ، جو اردو زبان کی ان تمام بحثوں کا ماخذ ہے، اس کا تذکرہ عسکری صاحب اور ممتاز شیریں، دونوں کے یہاں موجود ہے۔ اگرچہ اتنا سرسری جیسے کوئی بات ہی نہ ہو۔ میور کے نزدیک اشتراکیت اور نازیت، دونوں کی بنیاد فطری انسان کے تصور پر ہے۔ جس کی جبلتوں میں ہیجان پیدا کرکے اُسے ایک سیاسی آلۂ کار کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور فطری انسان کا یہی تصور ہیمنگوے اور (میور کی نظر میں) ڈی۔ ایچ۔ لارنس جیسے مقبول و مؤثر ناول نگاروں کے یہاں بھی ملتا ہے۔ یہ انسان مذہب، روحانیت اور اخلاق کی جملہ قیود سے آزاد ہے مگر فکری اور تخلیقی حُریت سے محروم۔ چناں چہ فکر و تخلیق کی دُشمن قوتوں کے ہاتھ میں کھیلنے کو تیار ہے۔ اس کے برعکس مذہب نے قرونِ وسطیٰ میں جس اخلاقی آدمی کا تصور مغرب کو دیا تھا وہ بھی شکست و ریخت کے باوجود پوری طرح مرا نہیں،

ذہنوں میں ایک دُھندلی تصویر کی طرح اب بھی محفوظ ہے اور بیسیوں صدی میں فطری آدمی کے بالمقابل اخلاقی کشمکش میں مبتلا نظر آتا ہے۔ یہ آدمی (جسے عسکری صاحب نے نامکمل آدمی کہا ہے) اپنی تکمیل کی آرزو میں ہاتھ پاؤں مارتا ہُوا پروتست اور جوئس وغیرہ کے یہاں نظر آتا ہے۔

اس تفلسف میں کئی خرابیاں تھیں۔ مغرب کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ان اصطلاحوں میں جمہوریت کے لیے کوئی جگہ نہیں اور دُوسری جنگِ عظیم کے بعد صنعتی ترتیب کے دَور میں پیدا ہونے والا آدمی چوں کہ ایڈیٹر تیمور صاحب کے مقالے کے بعد پیدا ہُوا تھا، اس لیے ان سے دریافت نہ کر سکا کہ میرے لیے کیا حکم ہے۔ البتہ یہ کمی عسکری صاحب نے پوری کر دی اور اسے مشینی آدمی کا نام عنایت کیا اور ولیم فاکنر کے ناولوں سے کھینچ تان کر اُس کو برآمد بھی کر دیا۔ پھر ہمارے عسکری صاحب چوں کہ تفلسف کے میدان میں کسی باہر والے سے کم نہیں ہیں اور میر سے لے کر منٹو تک اُردو ادب بھی انھوں نے پڑھ رکھا ہے۔ اس لیے یہاں وہاں مقامی ادبی اشاروں کی مدد سے ان اصطلاحوں کی اہمیت ہم پر واضح کرتے چلے گئے، یہ الگ بات کہ فطری آدمی کا جو مفہوم میتو رکے یہاں تھا وہ عسکری صاحب کے یہاں کچھ سے کچھ ہو گیا، اور بعد میں عسکری صاحب کو اپنے مقالے کی تردید میں عنوان اُلٹ کر ایک اور مقالہ لکھنے کی زحمت اٹھانا پڑی۔

منٹو کے سلسلے میں ان کا اشارہ بس اتنا تھا کہ اُس کے یہاں فطری آدمی کی جلوہ گری ہے۔ کہاں اور کیسے، یہ آپ جانیں، آپ کا کام۔ اور اس فطری آدمی کے ساتھ، جو منٹو کے یہاں سے خدا جانے برآمد ہو بھی یا نہیں، آپ جو بھی چاہیں سلوک کریں۔ اس کا یہ کمال کیا کم ہے کہ اُس نے فطری آدمی کی تصویر آپ کو دکھائی ہے۔ "معیار" کے آخر میں جو چھوٹے چھوٹے مقالے ممتاز شیریں کے قلم سے نکلے ہیں (اور ان کے علاوہ چند ایک تنقیدی جائزوں میں بھی) فطری آدمی کی اصطلاح تقریباً ایسے ہی استعمال ہُوئی ہے جیسے عسکری صاحب نے روا رکھی تھی۔ زیادہ سے زیادہ مطلب جو اس قسم کی اصطلاح سے نکل سکتا ہے، یہی تھا کہ ترقی پسندوں کے معاشی اور سیاسی خیالات کی تردید منٹو کے یہاں سے تلاش کی جائے، ماننا پڑتا ہے کہ

عسکری سے زیادہ اور بہتر انداز میں یہ فریضہ ممتاز شیریں نے انجام دیا، اگرچہ آیت اور تفسیر کا فرق پھر بھی رہے گا۔

ممتاز شیریں کے بعد کے مضامین میں البتہ عسکری صاحب سے چپ چاپ اختلاف کی ایک صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ جب غور کرنے پر منٹو کے یہاں سے فطری آدمی کی بجائے نامکمل آدمی نکل آتا ہے۔ اپنے ادب اور زندگی کے سلسلے میں ایسی غیر متعلق اصطلاحوں کی معنویت مشکوک ہے اور اگر کسی نقاد کو اُن کے برتنے پر اصرار ہو تو اُسے یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ اپنے کسی ادیب کی کون سی تحریر کا مفہوم یا اس کی تخلیقی زندگی کا کون سا گوشہ ان کی مدد سے روشن ہو سکتا ہے۔ اصل میں عسکری صاحب کے نیم فلسفیانہ مقالات کا ادبی تنقید سے تعلق اتفاقی ہے اور ادب پر ان کا اطلاق ہو بھی تو زیر بحث ادیب کے لکھے ہوئے متن میں اُترنا ہوگا۔ یہ کام عسکری صاحب نے منٹو کے سلسلے میں کبھی نہیں کیا تو یہ بھی لازم نہیں کہ اور کوئی نہ کر سکے۔ منٹو پر ممتاز شیریں کی تنقید کا سب سے کمزور پہلو یہی ہے۔ کہ ان چند افسانوں کو بھی جن کا تذکرہ ان کے یہاں بار بار آتا ہے۔ انھوں نے قریبی اور تجزیاتی مطالعے کے لیے بہت کم استعمال کیا ہے گویا مجسم تخلیق کی نسبت مجرد خیالات سے نقاد کی رغبت زیادہ ہے۔ اگر یہ خیالات اپنی جگہ مستحکم بھی ہوتے اور ان کا استنباط خود منٹو کی تحریر میں پوری طرح جذب ہونے کے بعد کیا جاتا تو نقد ادب کی صورت چاہے اس قدر عالمانہ و فلسفیانہ نظر نہ آتی مگر منٹو کا مطالعہ ایک طرف ترقی پسندوں کی تنگ نظری اور دوسری طرف عسکری صاحب کے رد عمل سے آزاد ہو کر بیک وقت وسعت کا حامل ضرور ہو جاتا۔

چناں چہ ممتاز شیریں کے متعدد مقالات (اور بعض ایسی تحریروں کے اجزا جن میں منٹو کا ذکر آتا ہے) مل جل کر جو تصویر بناتے ہیں اس میں دونوں قسم کے رد عمل موجود نظر آتے ہیں لیکن ان میں مطابقت پیدا کرنے کی خاطر یا شاید تضاد کے الزام سے بچنے کے لیے ممتاز شیریں کو منٹو کے یہاں تغیر، ارتقا اور تکمیل پر ضرورت سے زیادہ زور دینا پڑتا ہے جس کا بالآخر یہی مفہوم نکلتا ہے کہ جب ترقی پسندوں نے (اور خود ممتاز شیریں) نے منٹو کے ساتھ

تغافل اور تنفر کا سلوک کیا تھا تو اُس وقت منٹو کی اپنی تخلیقی قوتِ شعور کے ابتدائی مراحل پر تھی۔ اور بعد میں جب اُس کے یہاں پختگی اور گہرائی پیدا ہوئی تو اُس کی نشان دہی عسکری صاحب (اور خود ممتاز شیریں) کے حصّے میں آئی۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ منٹو شروع سے آخر تک ایک مستقل غیر مبتدل حقیقت تھا جس کو کسی قسم کے تغیر، تکمیل یا نشو و نما کی ضرورت نہ تھی (تنقید میں ڈارون کی اصطلاح "ارتقا" پروفیسر حضرات کے لیے چھوڑ دی جائے تو بہتر ہوگا)، مگر منٹو کے ساتھ ساتھ تغیر و تبدل کا یہ عمل کچھ تو نقادوں کے یہاں بھی پایا جاتا ہوگا۔ "ہتک" اور "بُو" کے سلسلے میں ممتاز شیریں کی رائے اور رویّے میں جو فرق پیدا ہوا اُس کا اُوپر ذکر ہو چکا ہے۔ دراصل آزادی سے پہلے کے منٹو میں ممتاز شیریں کو آزادی کے بعد ہی دِل چسپی پیدا ہوئی۔

خیر! دیر آید درست آید۔ منٹو غریب کو بالآخر کوئی ایسا نقاد تو مِلا جس کو منٹو کے فن، افسانہ نگاری سے گہری دِل چسپی ہو اور جو تنظیمی مصلحتوں اور ہنگامی سرگرمیوں کی روشنی یا تاریکی سے ذرا ہٹ کر اس کے کام کو تخلیقی ادب کی تاریخ کے تناظر میں رکھ کر دیکھ سکے۔ ممتاز شیریں نے جدید اُردو افسانے پر جتنا وقت اور جتنی توجہ صَرف کی ہے وہ ان لوگوں سے مقدار اور معیار، دونوں کے اعتبار سے کہیں زیادہ ہے۔ جن کو تعلیمی اداروں میں اس میدان کے متخصص کہا جاتا ہے۔ پھر بھی انھوں نے ان خصوصی ماہرین کے برعکس اپنے وقت اور توجہ کا غالب حِصّہ کرشن چندر، عصمت، بیدی، ندیم، قرۃ العین حیدر یا ان سے کم تر درجے کے ادیبوں پر صَرف کرنے کی بجائے منٹو کے لیے وقف کیا۔ یہ ان کی تنقیدی بصیرت اور قوتِ فیصلہ کی صحت کا کھلا ثبوت ہے۔ آج کے لکھنے والے چاہے عصمت کے سلسلے میں اُن کی رائے سے پوری طرح متفق نہ ہوں یا بیدی اور ندیم کے سلسلے میں ان سے زیادہ توجہ صَرف کرنا پسند کریں، منٹو پر اُن کے مقالات کی بنیادی حیثیت اب بھی قائم ہے۔ حالانکہ "معیار" کے سوا منٹو پر ان کی کوئی تحریر آسانی سے دستیاب نہیں ہوتی اور "نُوری نہ ناری" کے اجزا رسالوں میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان میں سے پہلا مقالہ جو "معصیت، معصومیت" کے زیرِ عنوان منٹو کے جیتے جی "سویرا" میں شائع ہُوا تھا، منٹو کو بہت پسند آیا تھا۔ ان جملوں

کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔

• وہ آدم کی نجاستِ گناہ کا قائل ہے۔ منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری۔ منٹو کا انسان آدمِ خاکی ہے۔ وہ وجودِ خاکی جس میں بنیادی گناہ فساد، قتل و خون وغیرہ کا امکان ہونے کے باوجود جس کے سامنے خدا نے نوری فرشتوں کو سجدہ کرنے کا حکم دیا۔

بنیادی گناہ سے مراد عیسائی عقیدے کے مطابق آدم کا گناہِ اوّل یعنی جنس ہے جس کی ترغیب عورت کی طرف سے ہوتی ہے (حوّا) اور جس کا کفّارہ بھی عورت (مریم) ہی کو ادا کرنا پڑتا ہے۔ یہاں سے بات دوسرے گناہ یعنی قتل و خون (قابیل) تک پہنچتی ہے۔ ("معیار" کے آخری اور مختصر مقالات میں بھی تقریباً یہی باتیں کہی گئی ہیں۔ اگرچہ اتنے زور شور کے ساتھ نہیں کہ مغربی ادب کے بیسیوں نمونوں کا حوالہ لازم ہو یا نفسیاتِ جنس اور علم الاساطیر کو کھنگالنے کی ضرورت ہو) اس سلسلے کا کلیدی مقالہ تو بنیادی گناہ ہی کے بارے میں ہو سکتا تھا اور جیسا کہ ترغیبِ گناہ والے مقالے پر لگے ہوئے ایک حاشیے میں درج ہے "یہ کلیدی مقالہ لکھا بھی جا چکا تھا۔ اس انٹرویو کے دوران جس کے چند اقتباسات اوپر دیے جا چکے ہیں۔ ممتاز شیریں نے اس تیاری کی تفصیلات بھی دی تھیں جو یہ باب لکھنے کے لیے انھوں نے کی۔ مگر یہ معلوم کر کے بے حد رنج ہوتا ہے کہ مجوزہ کتاب کا یہ مرکزی حصہ نہ تو ممتاز شیریں کی زندگی میں شائع ہو سکا اور نہ ان کے انتقال کے بعد ڈاکٹر صمد شاہین صاحب کو، جنھیں اس کا سننا اور دیکھنا اچھی طرح یاد ہے، مرحومہ کے کاغذوں میں ملا۔ ممکن ہے خود ممتاز شیریں نے اس کو اشاعت کے لیے مناسب نہ سمجھ کر تلف کر دیا ہو اور یہ بھی بعید از قیاس نہیں کہ اتنی مہتم بالشان تیاری کے بعد ان کو یہ تحریر اس معیار کی نہ لگی ہو اور طاقِ نسیاں کی نذر ہو گئی ہو۔ پھر بھی منٹو اور ممتاز شیریں سے دل چسپی رکھنے والوں کو اس کی دریافت کا انتظار رہے گا۔[1]

---

[1] اس مقالے کے لیے تیار کیے جانے والے ممتاز شیریں کے نوٹس جو ہمیں حاصل ہو سکے، وہ اس کتاب کے آخر میں ضمیمے کے طور پر شامل ہیں۔ (مرتب)

یہ البتہ خوشی کی بات ہے کہ اس تمام بحث کے خلاصے کے طور پر انھوں نے ایک چھوڑ دو مقالے لکھے۔ ایک منٹو کی پندرھویں برسی کے موقع پر اور دوسرا "ادب میں انسان کا تصور" کے زیر عنوان، یہ دونوں مقالات دستیاب ہو چکے ہیں اور اب ان کی موت کے بعد اشاعت پذیر ہو رہے ہیں۔ [1]

"ادب میں انسان کا تصور" میں انھوں نے گوئٹے سے لے کر "ناراض نسل" تک مغرب کے ادب میں اور اقبال سے لے کر انتظار حسین تک اردو ادب میں منعکس انسان کے مختلف تصورات کا جائزہ لیا ہے۔ اقبال کا انسانِ کامل، پریم چند کا سادہ انسان، اور ادب کی تاریخ میں سب سے زیادہ حاوی "نامکمل انسان"۔ منٹو کے یہاں ان کو انسان کے تصور میں ایک نمایاں ارتقا نظر آتا ہے۔

"منٹو کا انسان پہلے فطری انسان تھا جو.... فطری جبلتوں کے مطابق آزادانہ زندگی بسر کرنا چاہتا ہے.... فطری انسان کی مثال ہمنگوے کے ہاں ملتی ہے۔ منٹو کے یہاں.... تقسیم ہند سے پہلے اس کا خالص انسان ہیمنگوے کے انسان سے مشابہ تھا۔ جو اپنی جبلتوں پر آزادی سے عمل کرنے کا خواہاں تھا اور سماجی قید و بند کا پابند نہ رہنا چاہتا تھا لیکن سماج کی مروجہ اقدار اور اخلاقی بندشیں فطری جبلتوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور فطری انسان گھٹن اور کج روی کا شکار ہو جاتا ہے۔ منٹو کا شکست خوردہ فرسٹریٹڈ انسان گناہ اور گندگی میں گھرا ہوا نظر آتا ہے.... منٹو نے اس زندگی کو مکمل معروضیت، جرأت اور بے رحم صداقت کے ساتھ پیش کیا ہے.... "بو" کے فطری انسان رندھیر کے افعال کی اچھائی اور برائی سے منٹو کو کوئی سروکار نہ تھا، لیکن ننگی آوازیں، ٹھنڈا گوشت اور بابو گوپی ناتھ میں وہ اچھے برے کی تمیز کرتا ہے۔ یہاں منٹو کا اخلاقی نظریۂ حیات کردار کے تجزیے اور تعبیر میں مضمر ہے۔ بابو گوپی ناتھ وہ اہم موڑ ہے جہاں سے منٹو کے انسان کا تصور بدلا ہے۔ اب وہ فطری انسان نہیں نامکمل انسان ہے، جو

---

[1] یہ دونوں مقالات اس مجموعے میں شامل ہیں۔ (مرتب)

بیک وقت اچھائیوں اور برائیوں، پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے.... ایک مکمل کردار
.... مروجہ اخلاقی اقدار کی رُو سے چھٹا ہوا بدمعاش، عیاش اور رندِ خانہ خراب، لیکن اس
بدی کے خول میں ایک نیک باطن بھی ہے۔ اس کی رُوح پاکیزہ اور اس کا دل بڑا ہے۔ اس
کے پاس خلوص، ہمدردی، فیاضی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے.... ایک بڑے تجربے
اور تکمیل کا احساس۔"

اخلاقی نظریۂ حیات اور وہ بھی منٹو کے یہاں! ہمارے ترقی پسند اصحاب،
پروفیسر حضرات، افسر شاہی کے سابق و حاضر پُرزے یعنی کہ اسٹیبلشمنٹ، جو اپنے
آپ کو اجتماعی اخلاق کی نگہبان سمجھتی ہے، اس افسانے کو شہرتِ عام ملنے کے بعد اس
کے بارے میں اپنی پسندیدگی کا اظہار کر چکی ہے۔ پھر بھی اس کی نظر میں منٹو کے یہاں اخلاقیات
سے کوئی سروکار نہیں پایا جاتا۔ ایک اور غیر مطبوعہ مقالے میں، جو منٹو کی پندرھویں برسی پر لکھا
گیا تھا، ممتاز شیریں نے یہ سوال پوچھا ہے کہ منٹو نے بدی کی دنیا کیوں تخلیق کی؟ اور اس کا
جواب دیا ہے، اس لیے کہ وہ ایک اخلاقی فن کار تھا۔ اُن کی نظر میں:

> "ہمارے ہاں جنس نگار ادیبوں میں منٹو کی تحریریں سب سے
> زیادہ صاف ستھری ہیں۔ جناں چہ منٹو کی واضح اور کھلی تحریروں اور براہِ
> راست بیان میں عصمت چغتائی کی پردے کے پیچھے والی ڈھکی چھپی
> اکساہٹ اور لذتیت نہیں ہے۔ عصمت چغتائی کی تحریروں میں
> TITTILATION کی کیفیت ہے۔ یعنی جنسی چھیڑ چھاڑ اور
> گدگداہٹ اور عزیز احمد نے اپنے ناولوں (گریز، ایسی بلندی ایسی
> پستی) اور افسانوں میں جنسی تجربات کو جس طرح سے بیان کیا ہے، اس سے
> کراہت محسوس ہوتی ہے.... (منٹو کے یہاں) جنسی موضوعات کے
> باوجود لذتیت اور ترغیب کا عنصر بہت کم ہے.... منٹو یقیناً فحش نگار
> نہیں تھا۔"

اس مقالے میں انھوں نے کہا ہے کہ:

"منٹو کی تحریریں آج دوبارہ پڑھی جائیں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ
اس کے اچھے افسانوں کا وہی تاثر برقرار ہے.... اردو کے صفِ اول
کے گنے چنے افسانہ نگاروں میں منٹو کو جو اہم مقام حاصل تھا، آج بھی منٹو
کا وہی مقام ہے۔"

اس کے ساتھ انھوں نے پندرہ برس کے عرصے کو ادب کی تاریخ میں کسی ادیب کا صحیح مقام متعین کرنے کے لیے ناکافی قرار دیا ہے۔ اگرچہ (ان کی نظر میں) جدید اردو افسانے کی مختصر تاریخ میں اس کام کے لیے ایک طویل وقتی فاصلے اور وسیع تناظر کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس ساری اگر مگر کا مطلب شاید یہ ہو کہ منٹو نے اردو زبان کی حد تک تو بہت بڑا افسانہ نگار تسلیم کرنا پڑتا ہے مگر یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ مطلق معنوں میں ایک بہت بڑا فن کار تھا۔ شاید مرحوم کو بھی ہم سب کی طرح اردو زبان سے شکایت تھی یا ساری عمر افسانے کے فن سے تعلق رکھنے کے بعد حافظ کے الفاظ میں اس فنِ شریف کے موجبِ حرماں ہونے کا احساس ہُوا ہو۔ موت سے پہلے ان کو لافانی ادب تخلیق نہ کر سکنے کا افسوس تھا، ساتھ ہی یہ شعور بھی کہ اُردو زبان کی پچھلی ڈیڑھ دو صدیوں میں بہت کم لکھنے والے اس مقام تک پہنچ سکے ہیں:

"عظیم ادیبوں نے حیاتِ جاوداں پائی ہے۔ اپنی موت کے بعد
بھی وہ صدیوں سے زندہ ہیں۔ لیکن اپنے ملک اور خصوصیت سے موجودہ
دَور کے کتنے ادیبوں کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ زندہ رہیں گے؟
کوئی غالب و میر ہوں، کوئی اقبالؔ ہوں تو اور بات ہے۔ ورنہ آج منٹو
کو بھی لوگ بھولتے جا رہے ہیں۔"

اگر شعورِ کامل تک پہنچنے کا نام موت ہے تو یہ لمحہ ان پر جسمانی موت سے پہلے ہی آ چکا تھا اور شاید اسی لیے زندگی کے آخری چند برس ان سے کچھ نہ لکھا گیا۔ حتیٰ کہ منٹو والی کتاب بھی ناتمام ہی رہ گئی جس کے سلسلے میں اُن کو احساس جو ہم بھی محسوس ہُوا کرتا تھا۔ منٹو کی پندرھویں برسی پر لکھی ہُوئی تحریر میں (جو ممکن ہے اُن کی آخری تحریر ہو)

انھوں نے ایک حیران کُن انکشاف کیا ہے :

"منٹو کے افسانوں میں کوئی ابہام نہیں، نہ کوئی پوشیدہ اشارے ہیں، نہ کوئی پوشیدہ گتھیاں ہیں کہ ان کے سلجھانے میں وقت محسوس ہو۔ وقت کے ساتھ ساتھ نئی تشریحیں اور تفسیریں ہوں، تہ در تہ معانی نکالے جائیں۔ یہ صاف، کھُلی، سیدھی اور براہِ راست نوعیت کی تحریریں ہیں، جن کا پیغام واضح ہے۔"

درست کہ منٹو غالب ہے، نہ جیمس جوئس، جس کی شرحوں پر شرحیں لکھی جائیں مگر منٹو کا پیغام بھی کن کن مشکلوں سے واضح ہو جاتا ہے اور اس کے لیے ممتاز شیریں کو کتنی بڑی قیمت ادا کرنی پڑی۔ اس کا اندازہ کیا جائے تو منٹو کے ساتھ ساتھ اس کے سنجیدہ ترین نقّاد کو بھی خراجِ تحسین ادا کرنا لازم ہو جاتا ہے، جس نے ابتدا میں اشراف کی بے اعتنائی کے ساتھ منٹو کا افسانہ سُنا تو اَن سُنا کر دیا۔ بعد میں ذرا کان لگا کے سُنا تو گھن آئی، اور غور سے سُننا شروع کیا تو اس کی تفہیم کے لیے عالمی ادب اور جنسی نفسیات اور علم الاساطیر اور خدا جانے کیسے کیسے سہاروں کی سخت ضرورت پڑی اور بقول یگانہ :

سمجھ میں آنے لگا جب تو پھر سُنا نہ گیا

انھوں نے ایک حیران کن انکشاف کیا ہے :

"منٹو کے افسانوں میں کوئی ابہام نہیں، نہ کوئی پوشیدہ اشارے ہیں، نہ کوئی پوشیدہ گتھیاں ہیں کہ اُن کے سلجھانے میں وقت محسوس ہو۔ وقت کے ساتھ ساتھ نئی تشریحیں اور تفسیریں ہوں، نہ در تہ معانی نکالے جائیں۔ یہ صاف، کھُلی، سیدھی اور براہِ راست نوعیت کی تحریریں ہیں، جن کا پیغام واضح ہے۔"

درست کہ منٹو غالبؔ ہے، نہ جیمس جوئس، جس کی شرحوں پر شرحیں لکھی جائیں مگر منٹو کا پیغام بھی کن کن مشکلوں سے واضح ہو جاتا ہے اور اس کے لیے ممتاز شیریں کو کتنی بڑی قیمت ادا کرنی پڑی۔ اس کا اندازہ کیا جائے تو منٹو کے ساتھ ساتھ اس کے سنجیدہ ترین نقاد کو بھی خراجِ تحسین ادا کرنا لازم ہو جاتا ہے، جس نے ابتدا میں اشراف کی بے اعتنائی کے ساتھ منٹو کا افسانہ سُنا تو اَن سُنا کر دیا۔ بعد میں ذرا کان لگا کے سُنا تو گھن آئی، اور غور سے سُننا شروع کیا تو اس کی تفہیم کے لیے عالمی ادب اور جنسی نفسیات اور علم الاساطیر اور خدا جانے کیسے کیسے سہاروں کی سخت ضرورت پڑی اور بقول یگانہؔ :

سمجھ میں آنے لگا جب تو پھر سُنا نہ گیا

انھوں نے ایک حیران کن انکشاف کیا ہے:

"منٹو کے افسانوں میں کوئی ابہام نہیں، نہ کوئی پوشیدہ اشارے ہیں، نہ کوئی پوشیدہ گتھیاں ہیں کہ ان کے سلجھانے میں وقت محسوس ہو۔ وقت کے ساتھ ساتھ نئی تشریحیں اور تفسیریں ہوں، نہ درنہ معانی نکالے جائیں۔ یہ صاف، کھلی، سیدھی اور براہِ راست نوعیت کی تحریریں ہیں، جن کا پیغام واضح ہے۔"

درست کہ منٹو غالب ہے نہ جیمس جوئس، جس کی شعروں پر شرحیں لکھی جائیں مگر منٹو کا پیغام بھی کن کن مشکلوں سے واضح ہو جاتا ہے اور اس کے لیے ممتاز شیریں کو کتنی بڑی قیمت ادا کرنی پڑی۔ اس کا اندازہ کیا جائے تو منٹو کے ساتھ ساتھ اس کے سنجیدہ ترین نقاد کو بھی خراجِ تحسین ادا کرنا لازم ہو جاتا ہے، جس نے ابتدا میں اشراف کی بے اعتنائی کے ساتھ منٹو کا افسانہ سُنا تو اَن سُنا کر دیا۔ بعد میں ذرا کان لگا کے سُنا تو گھن آئی، اور غور سے سُننا شروع کیا تو اس کی تفہیم کے لیے عالمی ادب اور جنسی نفسیات اور علم الاساطیر اور خدا جانے کیسے کیسے سہاروں کی سخت ضرورت پڑی اور بقول یگانہ:

سمجھ میں آنے لگا جب تو پھر سُنا نہ گیا

یہ خاکی اپنی فطرت میں

انسان ضبطِ نفس سے ایک رُوحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصُول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے۔ نیکی اور ضبطِ نفس سے انسان کو ایک رُوحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گُناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل رُوحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔

منٹو نے اپنے آخری دَور کے ایک افسانے "باسط" میں انسان کو اس شیبہ میں دکھایا ہے۔

کچھ سال پہلے منٹو نے کہا تھا: "ایک جائز خواہش کو مارنا بہت بڑی موت ہے۔ انسان کو مارنا کچھ نہیں، اُس کی فطرت کو ہلاک کرنا بہت بڑا ظلم ہے۔" (پانچ دن)

منٹو اس وقت "پانچ دن" کے اس پروفیسر کے ساتھ ہمدردی رکھتا تھا جب اس نے مرتے وقت یہ اعتراف کیا تھا کہ اس کی زندگی ایک بہت بڑا جھُوٹ تھی۔ اپنی ساری زندگی میں اپنی جائز خواہشات اور فطری ترغیبات کا خوُن کرتا رہا تھا۔

اور اپنے ارتقائی دَور میں منٹو "باسط" کے ساتھ ہے۔ جب باسط قدم قدم پر اپنی اہلیس اور اپنے فطری ہیجانی جذبات پر قابُو پاتا چلا گیا ہے اور نازک سے نازک موقعوں پر بھی اُس نے انتہائی صبر و تحمّل اور ضبطِ نفس سے کام لیا ہے۔

اگر منٹو نے یہی افسانہ "باسط" پہلے دَور میں لکھا ہوتا تو اُس کی نوعیت ہی الگ ہوتی۔ واقعات یہی ہو سکتے تھے، موقعے یہی ہو سکتے تھے، کردار بھی یہی ہو سکتے تھے،

لیکن فن کار کا زاویۂ نظر مختلف ہوتا چناں چہ باسط نے اپنی امپلس کی آواز سُنی اور اپنے فطری رُجحانات کا ساتھ دیا ہوتا تو اور ہی داستان رقم ہوتی۔ اور پھر سعیدہ، جس کے گناہ میں اُس کی ماں کا بھی حصہ تھا، موجودہ سماج کی گری ہوئی جنسی زندگی محض ایک نمائندہ کے طور پر پیش ہوتی۔ یقیناً اس انتہائی ہمدردی سے پیش نہ کی جاتی، جو خود اس کے شوہر باسط کی نگاہ میں پیدا کی گئی ہے۔

سعیدہ اس افسانے میں ایک تڑپتی ہوئی زخمی روح ہے۔ اپنے گناہ کے بعد وہ جس کرب و اذیت سے گزر رہی ہے اُس اذیت کی آگ اُس کے گناہ کو جلا کر اُسے کندن بنانے کے لیے کافی ہے۔ اُس مبہم کرب و اضطراب کے ساتھ یہ جان لیوا خوف ہر اس اُس کے لیے جان لیوا ہے کہ اُس کا شوہر کہیں یہ جان نہ لے کہ شادی سے پہلے وہ گناہ کی مرتکب ہو چکی ہے.... لیکن اُس کا شوہر باسط جان چکا ہے۔ تاہم اپنی بیوی کو اُس کے گناہ کی سزا دینے کی بجائے اپنی بیوی سے یہ چھپائے رکھ کر کہ وہ اس راز سے باخبر ہے، وہ اس کی ہر ممکن مدد کرتا ہے۔ نرم اور انتہائی ہمدردانہ سلوک سے اس کا خوف دُور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب سعیدہ کے گناہ کا ثمر ایک نامکمل بچے کی صُورت میں نمودار ہوتا ہے، باسط کی ماں صدمے سے اسی وقت مر جاتی ہے اور باسط اپنی ماں کی موت کو بھی، اسی کمال ضبط اور صبر و تحمل سے سہہ جاتا ہے اور اپنی بیوی کے ثمرِ گناہ کو اپنے ہاتھوں چپکے سے دفن کر کے بیوی کو تسلی دیتا ہے۔

سعیدہ کی رُوح کے زخم کو مندمل کرنے والا خود اس کا شوہر باسط ہے۔ باسط کا یہ ایثار غیر معمولی ہے کہ اس نے اپنے آپ کو، اپنی ذات کو، دوسروں کے لیے قربان کیا۔ باسط میں منٹو کے انسان کا قد بڑھ گیا ہے۔

منٹو کے فن اور اُس کی شخصیت میں، کوئی چار پانچ سال اِدھر سے ایک نمایاں تغیر اور ارتقا پایا جاتا ہے۔ کسی فن کار کے بارے میں یہ کہنا بڑی بات ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اُس کا قد بڑھا ہے۔ کم از کم ہمارے ہاں، غالباً منٹو ہی ایک افسانہ نگار ہے

جس میں ایسا نمایاں ارتقا پایا جاتا ہے۔ منٹو میں جو تبدیلی اور ترقی ہوئی ہے یہ کوئی معمولی اور سطحی نہیں۔ قنوطیت اور یاسیت اور تلخی کے بجائے منٹو کی حالیہ تحریروں میں جو رجائیت ہے اور منٹو کو آج انسان پر جو اعتقاد ہے' یہ ایک بہت اہم گہرے اور بنیادی تغیر کا نتیجہ ہے۔ اب منٹو کا نظریۂ حیات اور" انسان کا تصوّر" بدل گیا ہے۔

جس دَور میں منٹو نے لکھنا شروع کیا' نئے ادب کی تحریک کا دَور تھا۔ قنوطیت' یاسیت اور تلخی اُس دَور کے ادب کا خاصہ بن چکی تھی۔ موجودہ ماحول سے بیزاری اور مایوسی' پُرانی مروجہ قدروں سے کھُلی بغاوت' اُس وقت ادب میں یہ عناصر نمایاں تھے۔ لیکن لکھنے والے اُس وقت کوئی اثباتی قدریں پیش نہ کر سکے تھے اور ادب کا رُجحان محض منفی اور تخریبی رہ گیا تھا۔ مثالیت' جذباتیت اور رُومانیت کا ردِّعمل ایک اور انتہا پسندی کی صُورت میں نمودار ہُوا۔ لکھنے والے اب حقیقت کو بالکل عُریاں صورت میں دیکھنا اور دکھانا چاہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اصلیت پر پڑے ہوئے سارے پردوں کی دھجیاں اُڑا دیں' ساری نہیں کھُرچ ڈالیں' خواہ اندر انھیں غلاظت' گندگی اور بدصُورتی ہی نظر آئے یہاں تک کہ انھیں زندگی کے تاریک پہلو ہی نظر آنے لگے۔ بُرائی کے ساتھ اچھائی' بدصُورتی اور بدی کے ساتھ حُسن اور نیکی کا امتزاج دیکھنے سے جیسے انھیں انکار تھا۔ یہی وجہ ہے کہ گو ۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد ہمارے نئے ادب میں ایک قوت' تیزی اور گرمی ضرور آگئی تھی۔ لیکن اس میں زندگی اور انسان سے محبت نہیں تھی بلکہ زندگی اور انسان پر ایک وحشیانہ حملہ تھا۔ یہ حملہ دراصل براہِ راست انسان پر نہ تھا بلکہ اُس سماج اور نظامِ زندگی پر تھا جو انسان اور انسانی زندگی کی ابتری کا ذمّہ دار ہے۔

منٹو کے سے حسّاس ادیب نے' جس کی طبیعت میں اضطراب' بے چینی' بے اطمینانی اور قلم میں آگ کی تیزی اور جوش ہے' اُن اثرات کو سب سے زیادہ قبول کیا تھا۔ منٹو کی تحریروں میں بھی ایک تلخی' یاسیت اور قنوطیت تھی۔ لیکن منٹو کی یہ قنوطیت ہُستی کی اس کلبیت کی حد کو نہ پہنچی جس نے ہُکسلی سے APE AND ESSENCE ایسی کتاب لکھوائی۔ انسان کے مستقبل کی ایسی بھیانک اور کریہہ تصویر ایک ایسے سنگی دماغ

کی پیداوار ہی ہوسکتی ہے، جسے اِنسان کا احترام نہ ہو۔ منٹو کی قنوطیت، چیخوف کی طرح ایک معالج کی قنوطیت تھی، جسے اِنسان کو اپنی تندرستی اور صحت کھوتے دیکھ کر دُکھ پہنچے۔ منٹو کو انسان سے اُس وقت بھی محبت تھی اور انسانی فطرت کا احترام تھا۔ اور اُسے شکوہ تھا کہ سماج نے انسان کی اس فطرت کو ہلاک کر ڈالا ہے۔

منٹو اُس وقت ہمارا سب سے باغی ادیب تھا (اور اب بھی ہے) اُس کی یہ بغاوت اپنی نوعیت اور مقصد میں دُوسرے نئے ادیبوں کی بغاوت سے الگ تھی۔ منٹو فرد کی آزادی اور انسان کی فطری جبلتوں کی آزادی کا خواہاں تھا۔

اور منٹو کا وہ انسان جس کے دفاع میں اُس نے موجُودہ ماحول، مروجہ اخلاقی قدروں اور سماجی پابندیوں سے بغاوت کی تھی "فطری اِنسان" تھا۔ اور منٹو کے ہاں انسان کا یہ تصور اُس وقت نئے ادب میں انسان کے عام تصوّر سے مختلف تھا۔ ۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد نئے ادب میں انسان کا جو تصوّر رواج پا گیا تھا وہ "سیاسی" انسان کا تصوّر تھا۔ فطری انسان کا سیاسی انسان میں مُنقلب ہونا ایک فطری اور منطقی عمل ہے۔ یہ ارتقا یا تبدیلی فطری انسان کی سرشت میں مُضمر ہوتی ہے۔ فطری اِنسان کا تصور اس عقیدے پر قائم ہے کہ ہر مزاحمت، روک اور بندش سے چھٹکارا حاصل کر کے نشوونما پائے، لیکن اپنے معاشرے میں ہر طرف رکاوٹیں اور پابندیاں نظر آتی ہیں ان مزاحمتوں کے دُور کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے۔ ایک ایسے نظام، معاشرے یا ریاست کا قیام، جو اسے اور اس کے ہم خیالوں کو آزادانہ نشوونما کے مکمل مواقع فراہم کر سکے۔ یہاں فطری انسان اپنے اجتماعی عمل میں سیاسی اِنسان بن جاتا ہے۔ ہمارے دور میں اس سیاسی انسان نے دو سمتوں میں سفر کیا۔ ایک اشتراکیت اور دُوسرا فاشزم۔

ہمارے نئے ادب کے "سیاسی انسان" کا جھکاؤ اشتراکیت کی طرف تھا۔ لہٰذا انسان کے اس تصوّر کے ساتھ یہ تصوّر وابستہ ہو گیا کہ انسان کی اَبتری کا ذمہ دار موجُودہ نظامِ زندگی ہے جس میں اس کی صلاحیتوں کے اُبھرنے کا اور اُس کی صحیح نشوونما

اور تعمیر و ترقی کا موقع نہیں ملتا۔ انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ ایک
مثالی سیاسی اور معاشی نظام کا قیام ہے۔ ایسا نظام سارے افراد کی اجتماعی
کوششوں سے قائم ہو سکتا ہے۔ یہاں اجتماعی زندگی کے مقابلہ میں "فرد" کی اہمیت
بہت کم ہے۔ "فطری انسان" کے تصور میں اس کے برخلاف "فرد" ہی مرکز و محور ہے۔

منٹو کی تحریروں میں کہیں کہیں سیاسی انسان کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے چناں چہ
ابتدائی دور میں جب منٹو پر روسی ادب، خصوصیت سے گورکی کا اثر تھا مثلاً "شغل" "نعرہ"
"نیا قانون" وغیرہ میں سیاسی انسان موجود ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ فرق سطحی ہے۔ کیوں کہ
منٹو کا یہ سیاسی انسان بھی فطری انسان ہی کا پرتو ہے، جیسے FOR WHOM THE
BELL TOLLS کے جورڈان میں ہیمنگوے کے خاص فطری انسان نے سیاسی انسان
کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ جورڈان کے سامنے چند سیاسی اقدار اور اصول ہیں، اور
ان اصولوں کے لیے وہ اسپین کے ری پبلکن محاذ پر لڑنے امریکہ سے آیا ہوا ہے اور اپنی جان کی قربانی
دے رہا ہے لیکن آزادی اور مساوات کے نام پر جو ذریعہ وہ استعمال کرتا ہے، وہ فطری انسان
والا ہے، یعنی لڑنا، مارنا، مرنا۔

منٹو کے افسانے "شغل" میں جو گورکی کے "چھبیس مرد اور ایک لڑکی" سے ماخوذ ہے
سڑک بنانے اور پتھر کوٹنے والے مزدور ہیں۔ سرمایہ دارانہ نظام کے کچلے ہوئے مزدور، جنھیں
جان توڑ محنت کرنی پڑتی ہے اور مزدوری برائے نام ملتی ہے۔ جب یہ مزدور دو نوجوانوں کو
رام دئی کا سودا کرتے اور اسے کار میں لے جاتے دیکھتے ہیں تو "امیر آدمیوں کے اس شغل" اور
"غریبوں کی بہو بیٹیوں" کی عزت ریزی پر غم و غصہ سے بھنّا جاتے ہیں، لیکن ان کا یہ غم و غصہ، یہ
اضطراب، اور لہجے میں لوہے کے جیسی سختی، دراصل ان کی اپنی محرومی، جلن اور رقابت
کی پیدا کردہ ہے۔

"نعرہ" کا پس منظر بھی سیاسی اور معاشی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں دولت کی
غیر مساوی تقسیم نے کسی کو اونچا، کسی کو نیچا کر رکھا ہے۔ غریب کیشو لال، جس کے پاس کرایہ ادا
کرنے کے لیے دو پیسے نہیں، سیٹھ کے سامنے کھڑا ہے، اپنے دکھوں کا بوجھ اٹھائے۔ وہ التجا

کرتا ہے کہ کرایہ کچھ بعد میں ادا کرنے کی رعایت دی جائے۔ دولت مند سیٹھ اپنی 'بلندی' پر سے اُس پر گالیوں کی غلاظت پھینکتا ہے۔ کیشولال کو اس کا احساس ہے کہ اس کی غیرت کی قیمت کچھ بھی نہیں کیوں کہ وہ مفلس ہے۔ لیکن جس بات پر افسانے میں سب سے زیادہ توجہ دی گئی ہے وہ گالیاں کھانے کے بعد کیشولال کا ردِ عمل ہے۔ کیشولال سراپا اضطراب بن گیا ہے۔ ان گالیوں کی غلاظت اُس سے چمٹ گئی ہے۔ ایک بہت ہی گندہ چیز اُس نے نگل لی ہے جب تک اسے اُگل نہ دے اُس کی حالت غیر رہتی ہے۔ جب وہ آخر کار ایک زوردار نعرہ لگا چکتا ہے "ہت تیری......" تو اُسے ایک حد تک تسکین ہو جاتی ہے۔ یہ رَدِ عمل بھی فطری انسان کا ردِ عمل ہے۔ (سیاسی انسان 'سرمایہ دار' سے کسی اور طرح کا بدلہ لینے کی سوچتا ہے)۔

"نیا قانون" میں منگو کوچوان کا سیاسی شعور بیدار ہے۔ بلکہ اُس نے رُوس کے بادشاہ کے بارے میں بھی کہیں سے سُن رکھا ہے، وہ جانتا ہے کہ اس کی قوم 'ایک غیر قوم فرنگی' کی محکوم ہے۔ اپنی غلامی کی ذلت کا اُسے پُورا احساس ہے۔ وہ اپنے ملک کے "سیاسی آزادی" حاصل کرنے اور اپنے قانون کے رائج ہونے کا آرزُو مند ہے۔ اپنی دانست میں جب نیا قانون آگیا تو وہ سب سے زیادہ جوش و خروش اور مستعدی کے ساتھ اس کا استقبال کرنے کے لیے تیار ہو گیا ہے۔ لیکن وہ نئے قانون کا اِستقبال کس طرح کرتا ہے؟ بالکل فطری انسان والے انداز میں۔ یہ جان کر کہ اب تو اپنا قانون، اپنا راج ہے، استاد منگو ایک گورے سے بھڑ جاتا ہے، اور اُسے دھڑا دھڑ پیٹ ڈالتا ہے۔ (یہ جُراَتِ رندانہ تو کسی جیالے استاد منگو ہی کے بس کی بات تھی۔ اگر سچ مچ اپنا راج اور اپنا قانون بھی ہوتا تو بے چارے اُستاد منگو کو اپنے کیے کی داد نہ ملتی۔ گورے کو پیٹنے پر وہ اسی طرح دھر لیا جاتا۔ استاد منگو کی حیثیت کے لوگوں کے لیے نئے قانون اور پُرانے قانون میں کوئی فرق نہیں) آزادی کی تمنا کے ساتھ ساتھ منگو کے اندر دراصل ایک ذاتی جذبۂ انتقام پرورش پا رہا تھا۔ کیوں کہ گوری سواریوں سے وہ اکثر سختی اور بدسلوکی سہتا آرہا تھا اور اب اس موقع پر اُس کا جذبۂ انتقام اُبل پڑتا ہے۔ جذبۂ انتقام لڑنا، مارنا، اپنے ابتدائی، ہیجانی جذبات Primitive Passions اور ترنگوں کے ساتھ

یہاں پھر فطری انسان ہے۔

منٹو کے ان سب کرداروں میں سیاسی انسان کے اجتماعی شعور سے زیادہ اُن کی انفرادیت اور ان کی اپنی اَنا کام کرتی ہے۔ سردار جعفری کا یہ کہنا کہ ان افسانوں میں منٹو نے ایسے کردار پیش کیے ہیں جن سے سرمایہ داری نظام نے ان کی انسانیت چھین لی ہے، کچھ اُلٹی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ منٹو نے تو دراصل ان افسانوں میں مختلف حالات و واقعات کے تحت انسان کی اصل فطرت کو اُبھارا ہے۔

فطری انسان، فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات، ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔ فطری انسان کا تصوّر انسان کے بنیادی گناہ Original Sin کے انکار سے پیدا ہُوا ہے۔ انسان اپنی افتاد سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں "فطری انسان" ہے۔ وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے، اُس کی فطری جبلتیں بے ضرر ہیں۔ اُس کی افتاد، اس کے گناہوں اور اُس کی بدعنوانیوں کی ذمّہ دار اُس کی فطرت نہیں بلکہ سوسائٹی ہے جو اُس پر ملمع چڑھا دیتی ہے اور اس کی جبلتوں اور فطری خواہشوں کے آگے رکاوٹیں کھڑی کر دیتی ہے۔ فطری انسان کی صحیح نشوونما اور تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب اس کی جبلتوں اور فطری خواہشات کو پُوری آزادی ہو۔ وہ اپنی امپلس کے بتائے ہُوئے رستے پر چلے، اپنی آواز کو سُنے اور سماجی اقدار اور پابندیوں سے بغاوت کرے یا انھیں نظرانداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔

اس طرح کا خالص فطری انسان، منٹو کے ایک بہت پُرانے افسانے "ٹیڑھی لکیر" میں ملتا ہے۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے۔ جس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہُوئے بچوں کے مانند ایک ناقابلِ بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے۔ گویا اس کا سارا چہرہ گواہی دے رہا ہو کہ سیب بہت لذیذ ہے۔ جو مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے۔ "مجھے تو آپ سے مِل کر کوئی خوشی نہیں ہُوئی۔" رسوم اور پابندیوں سے اُس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔

فطرت کی تازگی، تنومندی، حسن اور کشش کو منٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے اس کے مشہور اور بدنام افسانے "بو" سے ظاہر ہے۔ سجاد ظہیر کے "بو" کے اس تجزیے سے مجھے بالکل اتفاق نہیں کہ یہ بورژوا طبقے کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے۔ مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس کیے بغیر، ہر چیز کو "طبقاتی شعور" کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے۔ "بو" میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے کوئی سروکار ہے نہ اس کی عیاشیوں سے۔ "بو" میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے، جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیفیت کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں ایک تعلیم یافتہ، مہذب، حسین، گوری چٹی، سوسائٹی کی لڑکی ہے اور اس لڑکی کے زرتار کپڑوں میں اور دودھیا جسم میں (جو شفاف نہیں، جس میں پھٹے ہوئے دودھ کی سی پھٹکیاں پڑی ہیں) بسی ہوئی عطر حنا کی بو ــــ "تھکی تھکی، دم توڑتی ہوئی، حالتِ نزع کو پہنچی ہوئی خوشبو آتی ہے۔ میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد۔ بیرونی اثرات اور بناوٹ سے پاک فطرت، اور طبع اور تصنع کا تضاد۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کا ملمع چڑھی یہ حسین گوری چٹی لڑکی رندھیر میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی، اس دوسری لڑکی کی طرح، جو فطرت کی گود میں پلی ہے۔ اس کا صحت مند، چست، مٹیالا جسم، گویا وہ ابھی ابھی کچی مٹی سے ڈھالی گئی ہے۔ اس کے جسم کی گیلی سوندھی مٹی کی سی بو۔ فطرت کی "تازگی اور تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے۔ "بو" کی یہ لڑکی "فطرت کی بیٹی" ہے۔

اس طرح کا خالص اور کامیاب فطری انسان تو بہت کم ہی ملتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس کو جو فطری انسان کے تصور کا علم بردار ہے، انسان کو اپنی خالص فطری حالت میں دکھانے کے لیے جپسیوں تک (The virgin and the Gypsy) جانا پڑا اور پھر لارنس نے فطرت سے بہت قریب زندگی کی تلاش میکسیکو میں کی موجودہ

زمانۂ تہذیب کی برکتوں اور بناوٹوں سے دور انڈین قبائل کی ابتدائی وحشی ——
Primitive زندگی لارنس کو فطرت سے بہت قریب اور بہت پُرکشش اور توانا معلوم ہوتی ہے۔ مہذب دُنیا میں اور موجودہ سماج میں جہاں فطرت مر چکی ہے، خالص فطری انسان نہیں ملا تو لارنس فطرت ہی کی طرف رجوع ہوا۔ بے زبان فطرت میں اُس نے زندگی کی قوت دیکھی۔ (زندگی کی قوت لارنس کی اصطلاح میں جنس ہے) سورج کی گرم روشنی میں، تہ دار کنول کی مرکزی گہرائی میں، گھوڑے کے شان دار، پھڑکتے ہوئے گرم جسم میں۔ فطری انسان کی نفسیاتی اور حیاتی شخصیت کو اُس کی روحانی شخصیت پر فتح دینے کے لیے لارنس نے یسوع مسیح کی رست خیز کے عیسائی عقیدے اور آئسس اور اوسیرس کی پرانی مصری اساطیر کا سہارا لیا۔ (The Man who died)

انسان کو اپنی خالص فطرت میں پانا بہت مشکل ہے۔ اُس کی تمام فطرت ، ماحول کے مطابق اور معاشرے کے زیر اثر ڈھلتی جاتی ہے۔ چناں چہ سوسائٹی میں رہنے سے اُس کی فطری خواہشیں اور جبلتیں دبی رہ جاتی ہیں اور کئی اور اختیار کردہ عادتیں ثانوی جبلتیں بن کر اس کے کردار میں شامل ہو جاتی ہیں۔ سماج کی قائم کردہ اقدار اور بندشیں اس کی فطری جبلتوں اور خواہشوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور یوں فطری انسان گھٹن اور کج روی کا شکار ہو جاتا ہے۔ جو عموماً خالص فطری انسان کے بجائے اس فرسٹریٹڈ، کج رو فطری انسان سے دوچار ہوتے ہیں۔

منٹو کے ہاں اس گھٹن کا شکار، یا گمراہ فطری انسان کے کئی روپ ہیں۔ اس کی پہلی شکل تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ طوائفیں، ان کے گاہک، دلال، عیاش مرد، بدکار عورتیں، یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں، یہ سب موجودہ سماج کی گندہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں، تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انسان کو گناہ سے بچانے کے بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے اور منٹو کا فطری انسان گمراہ اور گناہ گار بن گیا ہے۔

یا منٹو کا فطری انسان گھٹن کا شکار ہے۔ اس کی نشو و نما اچانک رُک گئی ہے۔ اس کی شخصیت گھُٹ کر نامکمل رہ گئی ہے۔ "سوراج کے لیے" کا غلام علی جوشیلا، پرخلوص اور ہر دل عزیز نوجوان ہے۔ وہ ایک اچھا مقرر ہے۔ اس کے سینے میں عزائم اور ولولے پرورش پا رہے ہیں۔ اس کے سیاسی میدان میں آگے بڑھنے کے امکانات ہیں۔ اس کی شخصیت میں اُبھرنے کی صلاحیتیں ہیں۔ لیکن باباجی کی صحبت اور ان کے آشرم کے غیر فطری، غیر انسانی ماحول کے اثر سے اس کا سب کچھ سلب ہو جاتا ہے۔ وہ کسی کام کا نہیں رہتا۔ اسے اس حد تک اپنی فطری خواہشات پر پابندی عاید کر لینی پڑتی ہے کہ وہ خود اپنی بیوی تک سے نارمل جنسی تعلقات قائم نہیں رکھتا۔ اس کا اثر اس کی جسمانی صحت کے لیے کتنا مہلک ثابت ہو سکتا ہے، ظاہر ہے۔ ساتھ ہی اس کی نشو و نما اور شخصیت کی تعمیر اچانک رُک جاتی ہے۔ اور اُس کی شخصیت گھُٹ کر نامکمل رہ جاتی ہے۔

یا پھر منٹو کا فطری انسان "بانجھ" ہے جس کی تمنائیں کبھی بار آور نہ ہو سکیں جس کی زندگی محرومیوں کی ایک داستان تھی، اور اپنی زندگی کی محرومیوں اور کمیوں کو پورا کرنے کے لیے اس نے اپنے لیے ایک خیالی دنیا تخلیق کی، دوسروں کو اپنا خیالی تجربہ سنا کر وہ کرب کے مزے لیتا رہا۔ یہاں تک کہ وہ خود بھی اس پر یقین کرنے لگا۔ جو واقعہ اُس کی ذہنی اختراع تھا، اور جو افسانوی کردار اُس نے اپنے لیے وضع کیا تھا۔ وہ اسی میں زندہ رہنے کی کوشش کرتا رہا۔ یہ اُس کی زندگی کا المیہ تھا۔

یا منٹو کا فطری انسان "ڈرپوک" بن گیا ہے۔ ترغیب اُسے اُوپر بلا رہی ہے لیکن اُس کے دل میں بے طرح خوف سمایا ہوا ہے۔ اُس کے قدم اُٹھ نہیں سکتے۔ سوسائٹی کی "اُٹھو لالٹین کی سُرخ آنکھ" اُسے گھورتی نظر آ رہی ہے۔

یا پھر وہ ریاکار بن گیا ہے۔ اُس نے سماج سے سمجھوتہ کر لیا ہے۔ سماج کے سامنے اُس نے سر جھکا دیا ہے۔ اُس کی بندشیں قبول کر لی ہیں۔ اپنی فطری خواہشات اور ترغیبات کا گلا گھونٹ کر اپنے کو اُس کی قائم کی ہوئی قدروں کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ یہ "پانچ دن" کا ریاکار پروفیسر ہے۔ یہ "میرا نام رادھا ہے" کا راج کشور ہے۔

منٹو اپنے اس فطری اِنسان کی مدافعت میں پابندیوں اور مروّجہ اخلاقی قدروں سے بغاوت کرتے ہوئے کبھی کبھی بہت آگے بھی بڑھ گیا ہے ۔ چناں چہ یہ افسانہ " پانچ دن " جو ادبی حیثیت سے بھی منٹو کا ایک بہت کمزور افسانہ ہے، اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیب پُرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں کبھی کبھی غلط اقدار قائم کر گئے ہیں ۔ پانچ دن " کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے ، مرنے سے پہلے یہ محسوس کر کے کہ اس کی ساری زندگی ایک بہت بڑا جھوٹ تھی اور اس نے کس قدر ریاکاری برتی ہے، ریاکاری کا نقاب اتار پھینکتا ہے، اور اپنی زندگی کے آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے ۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مُہلک بیماری دِق بھی بخش جاتا ہے ۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہمکنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اُس کے آخری دِنوں میں کام آئی ۔ اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِّعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی رِیاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا ، بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دِنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک ایسی لڑکی کو ملوث کرے جو ایک گندے ماحول سے بچ کر بھاگ نکلی تھی کہ ایک پاکیزہ زندگی بسر کر سکے ، اور پھر ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو جسے تندرست ، توانا اور زندہ رہنے کا پورا حق تھا ، ایک مُہلک بیماری میں مبتلا کر جائے ، جس سے وہ موت کے قریب پہنچ گئی ہے ۔ ریاکاری یقیناً ایک قابلِ تحقیر شے ہے ۔ پھر بھی یہ بہرحال جبلّت کی اس حد تک آزادی اور ایسے گناہ سے بہتر ہے جس سے دوسروں کو ضرر پہنچنے کا اندیشہ ہو ۔ لیکن راج کشور کے لیے داغ " اُجلے " پاک دامن کو تہ بہ تہ، آہستہ آہستہ اُلٹ کر منٹو ایک گندے رِیاکار باطن کو بے نقاب کرتا ہے تو رِیاکاری سے ہمیں نفرت ہو جاتی ہے ۔

یہاں فطری انسان اپنی حیثیت سے گر کر سماجی انسان بن گیا ہے ۔

سماجی انسان گھٹن کے شکار یا گمراہ فطری اِنسان سے زیادہ گرا ہوا ہے کیوں کہ فرسٹریٹڈ فطری انسان میں اگر بغاوت نہیں تو کم از کم خاموش احتجاج ضرور ہے ۔ وہ معذور مجبور ہے ۔ اس میں سماج سے جدّ و جُہد کرنے کی طاقت نہیں ۔ بہرحال وہ سماج کے خلاف ہے

لیکن سماجی انسان تو خود سماج کا اپنا آدمی ہے۔[1]

یہاں میں نے سماجی انسان کی اصطلاح روسو کے معنوں میں استعمال نہیں کی ہے۔ روسو کے ہاں سماجی انسان کے اور معنی ہیں۔ روسو انسان کے بنیادی گناہ اور انسان کی بدی کے عیسائی نظریے کا مخالف ہے۔ روسو کا نظریہ یہ ہے کہ انسان اپنی فطرت میں اچھا ہوتا ہے۔ بالکل ہی معصوم شاید نہ ہو لیکن اس کے دل میں اچھائی کی ایک گہری اور فطری تمنا ہوتی ہے اور انسان کی فطرت کا جھکاؤ اچھائی کی طرف ہے۔ روسو کو اس سے انکار نہیں کہ اس کے باوجود انسان اکثر برائی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ انسان کی گراوٹ کہیں نہ کہیں شروع ہوئی ہے۔ کیتھولک مذہبی تصور کے مطابق انسان کی افتاد اسی وقت شروع ہوتی ہے جب وہ مادی وجود میں داخل ہو کر پیدا ہو۔ روسو کا خیال ہے کہ مادی وجود میں داخلہ نہیں، بلکہ سوسائٹی میں داخلہ انسان کی افتاد کا باعث ہوا۔ انسان جیسا کچھ اپنی فطری حالت میں تھا، موجودہ سماج میں وہ اس سے زیادہ گری ہوئی حالت میں ہے۔ لیکن روسو نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے کہ ایک صحیح "سوشل کنٹریکٹ" کی بنیاد پر ایک ایسی سوسائٹی قائم کی جا سکتی ہے جس میں انسان کی فطری خوبیاں پوری طرح اجاگر ہوں۔ اور ان سے سماج کے لیے بھی زیادہ سے زیادہ کام لیا جا سکے۔ اور وہ فرد جس میں یہ شعور ہو کہ وہ اپنے وجود کو سماج کے لیے فائدہ مند اور کارآمد بنائے، روسو کا نیا "سماجی انسان" ہے۔

راج کشور یقیناً ان معنوں میں سماجی انسان نہیں، بلکہ ان معنوں میں جن میں لارنس نے گالزوردی کے فارسائٹز کے لیے بے حد تحقیر کے ساتھ یہ اصطلاح استعمال کی ہے۔[2]

لارنس کا کہنا ہے کہ انسان جب تک حقیقی فطری انسان رہتا ہے اس کے بطن میں معصومیت اور تازگی کا عنصر ہوتا ہے۔ اس انسان میں جو ابھی تک آزاد ہے یہ معصومیت

---

[1] Middleton Murry: Heaven and Earth

[2] D.H.Lawrence:Essay on Galsworthy

D.H.Lawrence:On Sex versus Loveliness

ایک پاکیزہ شعلے کی طرح چمکتی ہے۔ وہ فطرت کے ساتھ ہم آہنگی محسوس کر سکتا ہے نظامِ کائنات کے ساتھ اس کا ایک پُر اسرار اور گہرا رشتہ ہے۔ لیکن جب وہ اس حیثیت سے گر کر "سماجی ہستی" بن جاتا ہے تو فطرت اور نظامِ قدرت سے اس کا گہرا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور معصومیت اور تازگی کا وہ جوہر، جو اس کے اندر موجود تھا، کھو بیٹھتا ہے۔ اسے اپنی اندرونی قوت پر اعتماد نہیں۔ وہ خارجی ماحول کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور گھبرا کر اپنے اِردگرد دیکھتا ہے کہ "لوگ کیا کہیں گے"۔

سماجی انسان کو خصوصیت سے جنس سے نفرت ہے۔ جنس ایک ایسی آگ ہے جسے بے احتیاطی سے چھوا جائے تو واقعی انگلیاں جل جاتی ہیں۔ اس آگ کو آسانی سے قابو میں نہیں لایا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ سماج، جو ہر چیز کو اپنے قابو میں رکھنا چاہتی ہے، جنس سے نفرت کرتی ہے اور "سماجی انسان" بھی جو سماج میں "محفوظ" رہنا چاہتا ہے، جنس کی آگ سے ڈرتا ہے اور اس سے نفرت کرتا ہے۔

سماجی انسان سے ایسی کوئی لغزش نہیں ہوتی جس سے وہ سماج کی نگاہ میں قابلِ ملامت ٹھہرے۔ لیکن اپنی "سماجی شرافت" کے باوجود وہ دراصل بڑا ذلیل اور حقیر اور نیچا ہے۔ اس کے باطن میں خباثت اور کمینہ پن ہے۔ یہ "سڑا ہُوا گوشت" ہے جسے انسانیت کے تندرست جسم سے الگ کر دینا چاہیے۔ صحیح طنز کا مقصد اس سماجی ہستی کو ہلاک کرنا ہے۔
منٹو نے اپنے طنز کے زہر میں بجھے ہوئے تیر اس 'سماجی ہستی' کے جسم میں پیوست کیے ہیں اور سماجی انسان کو ایک لارنس کی تحقیر کے ساتھ پیش کیا ہے۔

منٹو اپنے خالص 'فطری انسان' (ٹیڑھی لکیر) اور سیاسی نا فطری انسان (نیا قانون) کو پسند کرتا ہے۔ گھٹن کے شکار (سوراج کے لیے) "بانجھ" اور "ڈرپوک" سے ہمدردی رکھتا ہے۔ اپنے گناہ گار فطری انسان سے وہ بے تعلق ہے۔ (رندھیر: بُو) لیکن اس گرے ہوئے انسان کو، جو اُوپر اُٹھنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے، منٹو ہاتھ بڑھا کر اُوپر اُٹھا لیتا ہے۔ (ایشر سنگھ: ٹھنڈا گوشت) اور ریاکار سماجی انسان (راج کشور) سے نفرت کرتا ہے۔
کہا جاتا ہے فن کار اپنے کرداروں میں کسی سے نفرت اور کسی سے محبت نہیں کرتے۔

سارے کرداروں کے لیے ایک سے ہیں، کیوں کہ وہ سب کے سب اُن کی مخلوق ہیں۔ میرا خیال ہے یہ کوئی کُلیہ تو نہیں مگر سے، شیام سے، بابو گوپی ناتھ سے منٹو کو محبت ہے۔ اور اگر منٹو اپنے کسی کردار سے بے پناہ نفرت کرتا ہے تو وہ راج کشور ہے۔

راج کشور — بابو گوپی ناتھ، منٹو کے یہ دو متضاد، اہم اور نمائندہ کردار انسان کے دو مختلف تصورات پر دلالت کرتے ہیں اور بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آتے ہیں جہاں منٹو کا انسان کا تصور بدلا ہے اور منٹو کا فطری انسان کئی منزلیں طے کرتا اب 'نامکمل انسان' بن گیا ہے۔

راج کشور اور بابو گوپی ناتھ، ایک دُوسرے کی ضد ہیں اور ایک دُوسرے کے تکمیلی جُزو بھی۔ جہاں ہیملٹ اور میکبتھ ایک دُوسرے کے کاؤنٹر پارٹ اور ایک دُوسرے کی ضد ہیں، وہاں شیکسپیئر کے یہ دونوں المیہ کردار اپنے اپنے ماحول کی ضد ہیں۔ راج کشور اور بابو گوپی ناتھ ایک ہی ماحول کے پروردہ ہیں۔ تضاد ان کے اپنے ظاہر و باطن میں ہے۔ راج کشور کی ظاہری پاکیزگی کے خول میں ایک گندہ باطن چھپا ہُوا ہے۔ بابو گوپی ناتھ کی بدکرداری کے خول میں ایک پاکیزہ رُوح اور نیک باطن ہے۔

راج کشور سوسائٹی کی ایک کامیاب شخصیت ہے۔ ریاکاری کے صلے میں سوسائٹی نے اسے سر آنکھوں پر جگہ دی ہے۔ وہ فرشتہ سیرت مانا جاتا ہے۔ اس کا دامن پاکیزہ، بے داغ، اُجلا ہے۔ اس دامن کو ذرا اُٹھا کر دیکھنا چاہیے کہ اس کے نیچے کتنی گندگی اور ریاکاری چھُپی ہُوئی ہے۔ ایک ریاکار باطن کے ساتھ راج کشور کے پاس ایک سرد، بے رحم دل ہے، حد سے بڑھی ہوئی انانیت، خود پسندی اور خود نمائی ہے۔ بابو گوپی ناتھ مروّجہ [illegible] قدروں کی رُو سے اور سوسائٹی کی نظر میں چھٹا ہُوا بدمعاش ہے۔ عیاش اور رندِ خانہ خراب۔ لیکن اُس کی رُوح پاکیزہ ہے۔ اُس کا دل بڑا ہے۔ اس کے پاس خلوص اور ہمدردی، مروّت اور دوستی کی بے پناہ دولت ہے۔ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور دُوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے۔ اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو۔ دُوسروں کے دھوکے کو بھی وہ اچھی طرح پہچانتا ہے۔ اس کے باوجود

ان سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے۔

بابو گوپی ناتھ سادہ لوح یا بے وقوف نہیں۔ وہ جان بوجھ کر بے وقوف بنتا اور دھوکا کھاتا ہے، کیوں کہ بے وقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اُسے لُطف آتا ہے۔ اس خانہ خراب طرزِ زندگی کو چھوڑنے کے بعد بابو گوپی ناتھ نے اپنے لیے جس جگہ کا انتخاب کیا ہے، یہاں بھی اُس کی اپنے آپ کو دھوکا دینے اور دھوکا کھانے کی خواہش موجود ہے۔ اُس میں ایک نفسیاتی حقیقت پوشیدہ ہے کہ بعض آدمی جنھوں نے ساری عمر عیاشی میں گزاری ہے، آخر میں مذہب یا روحانیت اور تصوف کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ اُس وقت کے لیے بابو گوپی ناتھ کا انتخاب "پیر کا مزار" ہے۔

"رنڈی کا کوٹھا" اور "پیر کا مزار" — یہی دو جگہیں ہیں، جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے۔ اور دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے، اُس کے لیے اس سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے؟

بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کُنجی ہے۔

منٹو نے اپنے اس افسانے میں، جو جدید اُردو ادب کے چند بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے، بڑا پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا ہے۔

بابو گوپی ناتھ جو کچھ بھی کرتا ہے بڑے خلوص کے ساتھ کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے اپنے آپ کو دھوکا دینے میں بھی ایک طرح کا خلوص ہے۔

راج کشور اگر خود سراپا دھوکا ہے اور دوسروں کو دھوکا دیتا ہے تو بابو گوپی ناتھ دُوسروں کو نہیں، خود اپنے آپ کو دھوکا دیتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اپنی کمزوریوں پر پردہ نہیں ڈالتا۔ وہ اپنی کمزوریوں سے اچھی طرح واقف ہے اور اس لیے اس میں دُوسروں کی کمزوریوں کو سمجھنے کی صلاحیت ہے۔ اور اُس کے قلب و نظر میں اتنی وسعت ہے کہ ان کمزوریوں کے باوجود بلکہ انھی کمزوریوں کی وجہ سے وہ اُن سے محبت کرتا ہے۔

منٹو نے بابو گوپی ناتھ اور راج کشور کے مقابل وہ ایسی لڑکیاں پیش کی ہیں جن کے کردار کے ساتھ ان دونوں کے کردار پوری طرح اُبھر آئے ہیں۔ "بابو گوپی ناتھ" کی زینت

کہنے کو تو رنڈی ہے لیکن اتنی گھریلو، سادہ، بھولی بھالی اور پُرخلوص لڑکی ہے کہ قسمت نے اُسے رنڈی بنا کر اس کے ساتھ بڑی ستم ظریفی کی ہے۔ اسی خلوص، بے لوث محبت اور مکمّل سپردگی کے ساتھ، وہ اپنا آپ یکے بعد دیگرے مردوں کے حوالے کر دیتی ہے اور اُسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ اپنا جسم بیچ رہی ہے اور آلودہ زندگی بسر کر رہی ہے۔

بابو گوپی ناتھ کو اس کی بڑی فکر ہے کہ جب اُس کے پاس پیسے ختم ہو جائیں گے اور وہ زینت کو اپنی داشتہ نہیں رکھ سکے گا، اُس وقت یہ بھولی بھالی لڑکی آخر اپنی زندگی کیسے نبائے گی؟ بابو گوپی ناتھ خود ایک آدھ معقول آدمیوں کو زینت سے ملانے کی کوشش کرتا ہے مگر وہ تو بس اللہ میاں کی گائے ہے۔ اپنے پاس آنے والوں کو پھانسنے اور گرفت میں رکھنے کے گُر سے یکسر ناواقف ہے، بلکہ اس کی سادہ لوحی سے فائدہ اٹھا کر وہ اُلٹا اپنا اُلّو سیدھا کرتے ہیں۔ آخر اتفاق سے ایک ایسا شکار پھنس جاتا ہے جو زینت سے شادی کرنے پر رضامند ہے۔ بابو گوپی ناتھ سارا خرچ اُٹھا کر آپ ہی یہ شادی کراتا ہے۔

یہ زینت کے لیے اپنی زندگی کا سب سے بڑا لمحہ ہے کہ وہ ایک شریف، پاکباز اور بے داغ کنواری لڑکی کی طرح بیاہی جا رہی ہے۔ بابو گوپی ناتھ اس لمحہ کی "عظمت" اور "طہارت" کو اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔ اُس لمحہ زینت کی بے پایاں مسرّت میں وہ برابر کا شریک ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ زینت کی یہ مسرّت مکمّل ہو، اس لمحہ کی 'طہارت' میں کوئی فرق نہ آئے۔ ایسے میں زینت کو کوئی یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ اس 'طہارت' کے قابل نہیں، اور زینت کی آنکھوں میں آنسو آ جاتے ہیں تو بابو گوپی ناتھ اپنے دل میں بے پناہ دکھ محسوس کرتا ہے۔

زینت ایک انفعالی کردار ہے۔ اُس کی سادہ پُرخلوص ہستی بجائے خود ایک شفاف آئینہ بن گئی ہے جس میں بابو گوپی ناتھ کے خلوص، فیاضی اور وسیع القلبی کا عکس پڑتا ہے۔ نیلم زینت کی طرح نرم اور انفعالی نہیں، مثبت اور طاقت ور کردار ہے۔ راج کشور کی اصلی اندرونی شبیہ کھینچنے کے لیے نیلم کی ضرورت تھی۔ شفاف آئینے میں راج کشور کی پاکیزہ، نورانی تصویر ہی اُترتی۔ نیلم ایک طاقت ور ایکس رے

کا کام دیتی ہے جس میں راج کشور کا باطن بلکہ اُس کی رُوح کا ڈھانچہ تک کھینچ آتے ہیں۔
نیلم میں راج کشور کی 'انا' سے ٹکر لینے کی قوت ہے اور اُس لڑکی کو، جو اُس کی 'انا' سے ٹکر لینے پر تلی ہوئی ہے، راج کشور جھکانا اور زک دینا چاہتا ہے۔ بڑے شعوری طور پر وہ اپنا سینہ کھلا رکھ کے، جھومتے جھومتے اپنی ڈاڑھی اسے سُناتا ہے اس وقت اسے اچھی طرح معلوم ہے کہ اُس کا چوڑا چکلا سینہ، بالوں بھرا خوب صورت سینہ نیلم میں "بکواس" پیدا کر رہا ہے اور بکواس 'پیدا کرنے کے بعد وہ بڑی سادیت کے ساتھ اُسے بہن کہتا ہے۔ شوٹنگ کے وقت نیلم کے ہاتھ کے بجائے خود اپنا ہاتھ چوم کر الگ کر دیتا ہے اور پھر اس سے راکھی بندھواتا ہے۔ راکھی بندھواتے وقت اُس کی آنکھوں میں بڑی غلیظ کدلی چمک ہے۔ کیوں کہ اُس کی دانست میں یہ آخری وار بھرپور پڑا ہے اور نیلم کو اُس نے جھکا دیا ہے۔ لیکن نیلم کی مضبوط شخصیت اُس دھات کی بنی ہوئی ہے کہ ٹوٹ جائے گی پر جھکے گی نہیں۔ وہ بڑی متانت سے راکھی تو باندھ دیتی ہے لیکن پھر جب وہ اکیلا واپس آتا ہے تو اُس سے بھڑ جاتی ہے۔ اور آخر ہارا ہوا راج کشور نیلم کے سامنے اس حالت میں پڑا ہے کہ وہ اسے نفرت اور حقارت کی ٹھوکر لگانا بھی پسند نہ کرے "جب میں نے اُسے ایک خطرناک جلتا ہوا بوسہ دیا تو وہ ایک انجام رسیدہ عورت کی طرح ٹھنڈا ہو گیا۔ میں اُٹھ کھڑی ہوئی۔ میں نے اپنے پورے قد سے اُس کی طرف نیچے دیکھا۔ مجھے ایک دم اُس سے نفرت پیدا ہو گئی" نیلم نے جو اپنے آپ کو بڑی زبردست عورت سمجھتی تھی، راج کشور کا کشادہ سینہ دیکھ کر اُس کی مردانہ قوت کا غلط اندازہ لگایا تھا۔ اب اس انکشاف کے بعد راج کشور کی پاک دامنی اور پوترتا کا ڈھول کا پول کھل جاتا ہے۔ ہزار ریاکار سہی، راج کشور کو ہم ضبطِ نفس کی سند تو دے سکتے تھے، لیکن یہاں تو ضبطِ نفس کا سوال ہی نہیں!

ریاکاری سے سخت متنفر، بے باک، صاف گو، سیدھی کھری نیلم، راج کشور کو اُس طرح ننگا کرتی ہے کہ اُس کی رُوح بھی ننگی نظر آتی ہے۔ راج کشور کا چوڑا چکلا سینہ اور ضبطِ نفس بھی محض دکھاوا اور دھوکا ہی تھا۔ جس طرح اُس کی ڈاڑھی، اُس کے چندے،

اُس کی سیاسی سرگرمیاں، اور ہر عورت پر بہن کا لیبل لگا کر اپنی پوترتا کا اشتہار، سب میں بناوٹ اور دکھاوا ہے۔ ریاکاری، دکھاوا اور دھوکا۔ اُس کا دوسرا نام راج کشور ہے۔

ریاکار کے بارے میں جی کے چیسٹرٹن[1] کی اور ہی رائے ہے جو یقیناً غور طلب ہے۔ چیسٹرٹن کا کہنا ہے کہ "ریاکار کے وجود کے بہت اندر، گہرائی میں دیکھنا چاہیے۔ اگر اُس کا خلوص دیکھنا ہو۔ انسان کے اندر ایک بہت گہرا، پوشیدہ اور تاریک حصّہ ہوتا ہے جس میں اُس کی وہ بُرائیاں نہیں، جنھیں وہ دُنیا پر ظاہر نہیں کرنا چاہتا، بلکہ وہ خوبیاں چھپی ہوتی ہیں جنھیں وہ دُنیا پر ظاہر نہیں کر سکتا۔ اگر ایک گہری، تہ کو پہنچنے والی اور ہمدرد نظر سے دیکھا جائے تو خالص ریاکاری کے لیے انسان میں بہت کم گنجائش نکلے گی۔ ریاکار کے فریب میں ہم یوں تو نہ آئیں کہ اُسے ولی سمجھ بیٹھیں۔ لیکن اُسے ریاکار بھی نہ سمجھیں"۔

کیا ریاکار راج کشور میں بھی، جو اپنے آپ کو ولی ظاہر کرنا چاہتا تھا لیکن جس کا باطن کچھ اور تھا، ایسی کوئی اور گہرائی پوشیدہ تھی؟ اس کا کھوج لگانا مشکل ہے۔ انسان بہت عجیب، بڑا پیچیدہ اور مشکل ہوتا ہے۔ بہر حال یہ گہری، تہ تک پہنچنے والی، ہمدرد نظر، جس کا چیسٹرٹن نے ذکر کیا ہے، منٹو کے پاس ہے، لیکن وہ ریاکار کے لیے نہیں، گناہ گار کے لیے۔

منٹو کا زاویۂ نظر استاں دال سے ملتا ہے کہ وہ مکار جو نیکی اور اخلاق کی باتیں کرتے نہیں تھکتے، خود بڑے کمینے اور ریاکار ہوتے ہیں۔ لیکن وہ جو محبت کرتے ہیں (یہاں محبت کو اور معنی بھی پہنائے جا سکتے ہیں) اور ریاکاری سے دُور رہتے ہیں، بڑے شریف النفس، نیاض اور نرم دل ہوتے ہیں۔ اور استاں دال کی طرح منٹو کو بھی پہلی قسم کے انسانوں سے سخت نفرت ہے اور دوسری قسم سے محبت۔

فن کار کے علاوہ انسان کی حیثیت سے منٹو کی پسند کا اندازہ شیام کے قلمی خاکے سے ہوتا ہے۔ ویسے بھی مُرلی کی دھن کو منٹو کی تخلیقی تحریروں کے ساتھ جگہ دی جا سکتی ہے کیوں کہ اپنے دوست فلم ایکٹر شیام کے قلمی خاکے میں منٹو صرف ایک دوست ہی نہیں ایک

---

[1] G.K. Chesterton: Heretics

فن کار کی حیثیت میں موجود ہے اور شیام کا کردار منٹو کا پسندیدہ کردار ہے۔ منٹو یقیناً اچھی کسی تخلیقی تحریک کا ہیرو بھی بنا سکتا ہے۔

اپنے دوست شیام کی موت پر لکھتے ہوئے منٹو نے اس بے رحم سنگین سچائی سے کام لیا ہے اور اس بے رحم سنگین سچائی کے پیچھے وہ گرمئ احساس خلوص اور محبت ہے کہ عصمت چغتائی کے "دوزخی" کی یاد آجاتی ہے۔

شیام کی موت پر منٹو لکھتا ہے — کہ شیام مر گیا۔ شیام جو موت کے ہونٹوں کو چوس کر ان کا ذائقہ چکھتا اور نفرت سے تھوک دیتا کیوں کہ موت کے ہونٹ سرد اور منجمد تھے۔

ان دو جملوں میں شیام کے کردار کے دو پہلو نکل آئے ہیں۔ عورت، عورت کا پیار، عورت کا جسم۔ شیام کی کمزوری تھی۔ اور پھر شیام کو 'سردی' سے نفرت تھی۔ وہ گرمی چاہتا تھا جسم کی گرمی اور روح کی گرمی۔ اُسے ایسی ہی عورتیں اور ایسے ہی دوست پسند تھے جن میں یہ گرمی ہو۔ اور خود شیام میں یہ گرمی تھی، آگ تھی، زندگی تھی۔ راج کشور، سرد اور منجمد، اپنی ذات میں بند رہتا تھا۔ اس کی 'انا' کی تاریک تنگنائے میں کسی کو بار نہیں تھا اور شیام اپنے وجود کی گرمی، روشنی اور زندگی کو پھیلا کر اس میں اپنی محبوباؤں، اپنے دوستوں، اپنے جاننے والوں، سب کو سمیٹ لیا تھا۔ اُس کی فیاضی، اخلاص اور محبت سے سب فیض یاب ہوتے تھے۔ شیام کا جن جن عورتوں سے تعلق رہا، اس نے ہمیشہ ان کا بے حد خیال رکھا۔ اُس نے کسی سے دوستی کی تو خوب نبھائی۔ کسی دوست کو وہ تکلیف میں نہیں دیکھ سکتا تھا اور اس کے لیے کوئی بھی ایثار کر سکتا تھا۔

شیام جو رِند' تھا ایک مخلص انسان اور بے غرض دوست تھا۔

شیام اور بابو گوپی ناتھ کی 'رِندی' میں شرافت ہے۔ راج کشور کی پاکیزگی میں کمینہ پن ہے۔

راج کشور اپنے ریاکار میلے باطن پر 'نوری' قبا اوڑھے جھوٹ موٹ کا فرشتہ بنا ہوا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اور شیام پر کٹے اور گرے ہوئے فرشتے سہی بہر حال

فرشتے ہیں۔

ویسے خالص نوری فرشتے کا منٹو کے ہاں گزر نہیں۔ خالص معصوم، نوری فرشتے سے، جس سے گناہ ہونے کا امکان ہی نہیں، فن کار منٹو کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ وہ آدم کی جرأتِ گناہ کا قائل ہے۔

منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری۔ منٹو کا انسان آدمِ خاکی ہے۔ وہ وجودِ خاکی جس میں بنیادی گناہ، فساد، قتل و خون وغیرہ کا امکان ہونے کے باوجود جس کے سامنے خدا نے نوری فرشتوں کو سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا۔

———— ————

ترغیبِ گناہ

اور ایک باغی فرشتے نے اس وجودِ خاکی کے سامنے سجدہ کرنے سے انکار کیا اور معتوب و مقہور ٹھہرا۔

ابلیس نے اپنی افتاد کا بدلہ انسان سے لینا چاہا اور انسان کی افتاد کے درپے ہُوا۔ اس نے آدم کو اپنی پہلی معصومیت سے بہکانے اور جنّت سے نکالنے کی تدبیر کی۔

اور پھر سانپ حوّا کے پاس آیا کہ اس کے ذریعے آدم کو بہکائے۔ اس نے ثمرِ ممنوعہ کی ترغیب پہلے عورت کو دی، کیوں کہ 'عورت' نہ صرف زیادہ آسانی سے ترغیب کا شکار ہو سکتی تھی، بلکہ 'مرد' کے لیے وہ خود مجسّم ترغیب تھی۔

ویلیرے کی نظم سانپ میں (ویلیرے کا سانپ بائبل کے سانپ کی طرح حیوانی جبلتوں اور جسمانی خواہشات کی علامت ہے) سانپ بہکانے اور ترغیب دینے کے لیے آتا ہے۔ عورت پر اُس کی نظر پڑتی ہے۔ عورت میں اُسے معصومیت مجسّم نظر آتی ہے اور وہ اس خیال کی لذت میں ڈوب جاتا ہے کہ وہ اُس 'معصومیت' کو اب اس طرح ملوّث کرنے والا ہے! اور پھر عورت کو دیکھتے دیکھتے، اچانک اُس پر یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اس 'نسوانی پیکر' میں کس بلا کی 'ترغیب' ہے۔ وہ ترغیب دینے کے لیے آیا تھا اور عورت خود سراپا ترغیب تھی!

اور یہ ترغیب انسان کی افتاد کا باعث ہُوئی۔ انسان نے جب اُس درخت کا پھل کھایا جو "نیکی اور بدی کے علم کا درخت" تھا، تو انسان پر بدی ظاہر ہُوئی۔ یہ ثمرِ ممنوعہ دجو

وجنس' سے عبارت ہے' لیکن زیادہ وسیع معنوں میں "نیکی اور بدی کے علم کا پھل" ہے) آدم نے اپنی ساتھی کے پیش کرنے پر کھایا۔ اور یوں انسان کے "بنیادی گناہ" کی پہل عورت کی طرف سے ہوئی۔

مذہبی روایات کے مطابق عورت مرد کی ساتھی کی حیثیت میں تخلیق کی گئی۔ سات دن میں ساری کائنات تخلیق کرنے کے بعد خداوند خدا نے خود اپنی شبیہہ میں مٹی اور پانی سے ایک وجود بنایا اور اس کے نتھنوں میں روح پھونکی۔ یہ "انسان" کی تخلیق تھی۔ اور پھر خداوند خدا کو آدم کے لیے ایک ساتھی بنانے کا خیال آیا۔ اس نے آدم پر نیند طاری کی اور اس کی پسلی سے اسی شبیہہ کی ایک اور ہستی بنائی اور یوں عورت مرد کی ساتھی کی حیثیت سے وجود میں آئی اور پھر اس کے لیے سب سے بڑی 'کمزوری' اور 'ترغیب' بھی ثابت ہوئی۔

یونانی اساطیر میں بھی انسان کی اور پھر عورت کی تخلیق کی روایت اور عورت کا تصور اس سے ملتا جلتا ہے۔ دوسرے خدا جب ہر قسم کی مخلوق پیدا کر چکے تو سب سے آخر میں پرومیتھیوس نے انسان کی تخلیق کی۔ اس نے مٹی اور پانی کو گوندھ کر ایک ایسی شبیہہ بنائی جو خود خداؤں کی شبیہہ سے مشابہ تھی۔ پھر پرومیتھیوس نے آسمانوں پر جا کر سورج کی روشنی سے اپنی مشعل جلائی، پھر وہ زمین پر اترا اور انسان کو یہ مقدس الوہی روشنی دی جو علم کی روشنی تھی۔

انسان کے لیے زیوس کے پاس سے یہ نایاب آگ چرا لانے پر پرومیتھیوس کو بڑی کڑی سزا دی گئی کہ وہ کوہ قاف کی چوٹی سے ہمیشہ بندھا رہے اور دن بھر گدھ اس کا جگر چبایا کرے اور شام کے ہوتے ہوتے یہ جگر پھر سالم ہو جائے۔ اور اس طرح پرومیتھیوس ایک مستقل ابدی عذاب میں مبتلا رہے۔

اور پرومیتھیوس کے انسان کے لیے زیوس نے جو کڑی سزا تجویز کی، وہ سزا عورت کی

---

(1) The Holy Bible:Genesis, Fall of man.

(2) Myths of Greece and Rome:Prometheus

(3) Aeschylus: Prometheus Bound

Shelley:Prometheus Unbound

تخلیق تھی۔ عورت کو حُسن، رعنائی، آواز کی نزاکت، کشش و دل رُبائی (یعنی ہر طرح سے مرد کے لیے ترغیب) بخشی گئی۔ اس نئی ہستی کو پنڈورا کا نام دیا گیا۔

"جہیز" کے طور پر زیوس نے پنڈورا کے ہاتھ میں ایک بند "کاسکٹ" تھما دی اور ساتھ ہی اسے کھولنے کی سخت ممانعت کی۔ کیوں کہ زیوس نے تو پہلے ہی طے کر لیا تھا کہ تجسس کی صفت عورت کی فطرت میں خاص طور پر شامل ہوگی۔ اور وہ "کاسکٹ" ضرور کھولے گی چناں چہ پنڈورا نے یہ کاسکٹ کھول ہی ڈالی اور ڈھکنے کے کھلتے ہی اس میں سے بد رُوحوں کا ایک غول اُڑا۔ یہ بیماریاں اور بُرائیاں تھیں۔ جسمانی بیماریوں کے علاوہ بد طینتی، تکبّر، ظلم، حرص اور ہر طرح کی بُرائیاں اُڑ اُڑ کر پھیلتی گئیں۔ یہاں تک کہ اُن کے کالے پَروں سے فضا تاریک ہوگئی اور انسان پر تاریکی اُتری۔

پنڈورا، گویا مرد کے لیے اور نسلِ انسانی کے لیے ایک بد دُعا اور لعنت بنا کر بھیجی گئی۔ چناں چہ یونانی اساطیر کے مطابق بھی دُنیا میں بدی اور خرابی لانے والی عورت تھی۔ "پنڈورا" حوّا کی طرح کائنات کی پہلی عورت تھی۔

عورت کے وجود کی ابتدا بلکہ تخلیق ہی کے بارے میں ان روایات سے اندازہ لگتا ہے کہ عورت کی فطرت میں بنیادی طور پر کمزوری شامل ہے۔ عورت مرد کی نسبت بدی کے زیادہ قریب ہے۔ مرد کی بنائی ہوئی سوسائٹی میں، پابندیوں کی قید میں، عورت پر پاکیزگی اور عصمت اس طرح مسلّط کی گئی تھی کہ بنیادی طور پر اپنی فطرت میں، عورت زیادہ پاکیزہ، عفّت مآب اور وفا شعار مان لی گئی۔ لیکن جدید نفسیات میں اس کی تردید اور عورت کے "مفروضہ" پیش کرنے

ل Havelock Ellis: Studies in the Psychology of sex. Chapter: The Sexual Impulse in women

ہیولاک ایلس کے اس مطالعے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عورت میں جنسی خواہش نوعیت کے اعتبار سے مرد سے مختلف ضرور ہے لیکن تیزی اور شدّت میں مرد سے ہرگز کم نہیں۔ جنس میں عورت کی انفعالی حیثیت کی وجہ سے اس کا پتا نہیں چلتا۔ ورنہ ترغیب اور پہل عموماً عورت کا حصّہ ہے۔ جبر یہ عصمت دری کے بھی کئی ایسے واقعات ہوں گے جن میں عورت

(باقی حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمایئے)

اور بنیادی گناہ میں پہل کرنے' کی تصدیق ہوتی ہے۔

یہ تو فطرت کی بات ہوئی۔ ورنہ فطرت اور سماجی ماحول کے تصادم میں عورت پر زیادہ چوٹ پڑی ہے۔ اس کے فطری محرکات اور جبلی میلانات کو وہ آزادی حاصل نہیں اور پابندیوں میں جکڑی ہوئی عورت، مرد سے کہیں زیادہ گھٹن کی شکار رہی ہے۔ مرد کی بنائی ہوئی سماج، مرد کی لغزش کو تو معاف کر دیتی ہے لیکن عورت کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ لگ جاتا ہے۔ اس کے سینے پر ہمیشہ کے لیے وہ "سرخ حرف[۱]" داغ دیا جاتا ہے۔ عورت کو سنگسار کرنے پر سب آمادہ ہو جاتے ہیں۔ یہ بھولتے ہوئے کہ ان میں سے کوئی بھی اس قابل نہیں کہ اس پر پہلا پتھر اٹھا سکے!

عورت اپنی فطرت میں مرد کے لیے ترغیب اور بربادی کا سامان ہو تو ہو، سماج میں اس کی حیثیت ایک مجبور و بے بس ہستی کی رہی ہے۔

اور پھر بنیادی طور پر بھی عورت کی سرشت میں صرف بدی ہی بدی نہیں ہے۔ عورت بھی، مرد کی طرح، بلکہ مرد سے کہیں زیادہ، اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے —— معصیت اور معصومیت، نیکی اور بدی، قوت اور کمزوری، بلندی اور پستی کا مجموعہ!

منٹو کے ہاں ہم عورت کو ان سب مختلف شبیہوں میں دیکھتے ہیں۔

عورت جس کی فطرت میں کمزوری ہے۔

عورت جو بدی سے زیادہ قریب ہے۔

بھی گناہ میں برابر کی شریک رہی ہو۔ بلکہ پہل بھی اسی کی طرف سے ہوئی ہو۔ ان معاملوں میں قطعی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ ہو سکتا ہے عورت بالکل معصوم ہو اور مرد سراسر ملزم ٹھہرے۔ صورتِ حال جو بھی ہو، عورت کی لغزش کا اثر اس کی ساری زندگی پر پڑتا ہے اور سماج میں اس کی حیثیت گر جاتی ہے۔

[۱] Nathaniel Hawthorne: Scarlet Letter. 'A' for Adultery.

عورت جو صرف بدی ہی بدی نہیں بلکہ معصیت اور معصومیت کا مجموعہ ہے، جس میں نیکی اور بدی کی قوت اور کمزوری، بلندی و پستی، ایک ساتھ پائے جاتے ہیں۔

عورت جو مرد کی بنائی ہوئی سماج میں ایک مظلوم و بے بس شکار ہے۔

عورت جو اپنے دامن میں (یہ دامن آلودہ سہی) وہ موتی چھپائے ہوئے ہے جو اس کی نسائیت کے خاص موتی ہیں ——— نرمی، محبت، خدمت گزاری اور "مامتا"

عورت، جو "طوائف" بھی ہے اور "ماں" بھی۔ اور وہ پہلی، ازلی عورت ہے جسے سانپ نے دیکھا تھا جس میں "معصومیت" بھی مجسم ہے اور ترغیب بھی۔

منٹو نے اپنی اس "حوا" کو، جو مجسم معصومیت ہے اور مجسم ترغیب بھی، فطرت کی گود میں پہنچایا ہے۔ "حوا" کشمیر کی جنت میں رہتی ہے۔ کہسار اور مرغزار، جھرنے اور آبشار، فطرت اپنے سارے حسن اور پاکیزگی کے ساتھ یہاں جلوہ نما ہے۔ اس کے گرد فطرت ہی فطرت ہے اور اس کی زندگی بھی فطری زندگی ہے۔ وہ بکریاں چراتی ہے، دودھ بیچتی ہے، پانی بھرتی ہے۔ شہری زندگی کی کثافتوں سے اور موجودہ تہذیب کی بناوٹوں سے دور، سادہ ابتدائی فطری زندگی!

یہ الھڑ پہاڑی لڑکی، جو فطرت کی بیٹی ہے اور فطرت کی طرح تازہ، سادہ اور معصوم، اردو کے کئی ایک افسانوں کا موضوع بنی ہے لیکن اسے عموماً جس زاویے سے دکھایا گیا ہے اس میں وہ بہت ہی بھولی، نادان اور مظلوم نظر آتی ہے۔ شہر کے پردیسی اس سے کچھ دن کھیلتے ہیں، اس کی معصومیت کو ملوث کرتے ہیں اور اس کا دل توڑ کر واپس چلے جاتے ہیں۔ اور اس معصوم لڑکی کی زندگی برباد ہو جاتی ہے۔ یہاں عورت کی مجبوری اور مرد کی زیادتی منٹو کو بھی تسلیم ہے۔ اس الھڑ لڑکی کے عورت پن کو مجروح کرنے، اسے ہرجائی بنانے اور اس کی زندگی برباد کرنے کا ذمہ دار منٹو نے مرد کو ٹھہرایا ہے۔ لیکن وہ اس لڑکی کو بالکل انجان اور بھولی بھالی لڑکی کے روپ میں پیش نہیں کرتا جس پر جبر ہی جبر ہوا ہو۔ حقیقت شناس اور حقیقت نگار منٹو نے اس میں اس "اصل حوا" کو پہچانا اور پیش کیا ہے۔

"حوا" قریب آتی ہے۔ آدم کی جھجک دیکھ کر وہ خود ہی پہل کرتی ہے ———

'تمھاری ماچس ختم ہو گئی ہے، میری جیب سے نکال لو۔' نکال لو نا؟' اور جیب میں سینے کے اوپر ہے۔ جھجک، پابند ماحول کی پیدا کردہ جھجک پرکاش کے وجود میں بس گئی ہے۔ ماچس نکالتے ہوئے اُس کی انگلیاں کانپ جاتی ہیں اور وہ گھبرا کر اپنا ہاتھ ہٹا لیتا ہے۔ ساوِتری کی وہ فطری عورت، اس جھجک پر مسکراتی ہے اور سکھ ڈرائیور کی ایک فطری وحشی پکار پر لبیک کہتی ہے ——— "اوئے جانی، میں صدقے، اوپر آؤں؟"

سکھ ڈرائیور کے تعاقب میں غم و غصہ سے جھنجلایا ہوا پرکاش کانٹوں دار جھاڑیاں پکڑ پکڑ کر بڑی مشکل سے اوپر چڑھتا ہے۔ یہ وحشی سکھ کہیں دست درازی کر بیٹھے تو؟ کوئی حرج نہیں، لڑکی اپنی چھڑی سے اس کی ایسی مرمت کرے گی کہ وہ بھی کیا یاد کرے گا...... اور اچانک ایک جھاڑی کے پیچھے ان دونوں سے اُس کا سامنا ہو جاتا ہے۔ اُسے اپنی آنکھوں پر اعتبار نہیں آتا۔ یہ 'معصوم' لڑکی جس کے لیے وہ یوں تڑپا کیا، جس سے کہنے کے لیے اُس نے وہ باتیں سوچیں، جس کا قرب حاصل کرنے کے لیے مہینوں سے وہ منصوبے گانٹھے، بس ایک لمحہ میں اپنا سب کچھ، اس موبل آئل میں ستھڑے، غلیظ وحشی سکھ کے حوالے کر چکی تھی۔

اور حوا اپنا جسم تان کر لیٹ جاتی ہے، آنکھیں بند کیے، بالکل انجان، جیسے پاس بیٹھے ہوئے مرد کی اُسے خبر ہی نہیں۔ حالاں کہ وہ اچھی طرح جانتی ہے کہ وہ پاس بیٹھا ہے اور اس کے یوں جسم تان کر لیٹنے میں زبردست ترغیب ہے۔ پھر وہ آنکھیں کھول کر اُس کی آنکھوں میں دیکھتی ہے اور حیران رہ جاتی ہے کہ اس زبردست ترغیب کا اس پر کوئی اثر نہیں ہوا۔ اور اتنی کھلی دعوت کو بھی وہ سمجھ نہ سکا۔ وہ جو محض جسم کی لذت سے آگاہ تھی اور مرد کی آنکھوں میں ہمیشہ ہوس دیکھنے کی عادی تھی۔ ان آنکھوں میں کوئی اور ہی چیز دیکھ پاتی ہے۔ کوئی اور ہی چیز جو اُس کے نسوانی وجود کی گہرائیوں میں پوشیدہ کسی انجانے تار کو چھیڑ دیتی ہے۔

---

[1] "چغد" مجموعۂ "چغد"

[2] "ایک خط" "چغد"

اور یہ چیز محبت ہے۔ محبت، جو عورت کے وجود کے ہر تار کو مُرتعش کر دیتی ہے۔ محبت، جو بائرن[1] کے الفاظ میں، مرد کی زندگی کا ایک چھوٹا سا جُزو ہے، لیکن عورت کی ساری زندگی ہے۔ محبت، جو عورت کے لیے ایک نئی زندگی کا پیغام لاتی ہے اور اُسے خود اپنے آپ سے آگاہ کراتی ہے۔

اس محبت سے وہ اب تک بے خبر اور محروم رہی تھی۔

وہ صحت مند، پاکیزہ، فطری محبت، جو اس فطری ماحول میں پنپ سکتی تھی۔ شہری تہذیب کے مَس سے کثیف اور تجارتی بن گئی تھی، اور یہ لڑکی جو ہیر اور سوہنی کی محبت کی وارث تھی، شروع ہی سے ہرجائی بنا دی گئی تھی۔ ہر مرد جو اس سے ملتا، یہی کہتا کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے، اس سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ یوں دام میں پھنسانے کے بعد وہ اس کے حسن و شباب کا سودا کرتا، اور اس کے حسن و شباب کی قیمت صرف شہر کے چند تحفے اور چند سکے لے پاتی! وہ یہ سمجھنے سے قاصر تھی کہ آخر محبت کیا ہے؟

بیگو[2] جب ان سب باتوں کا اعتراف کرتی ہے تو اس کی باتوں میں صداقت اور خلوص جھلکتا ہے۔ بیگو جو سوسائٹی کی مہذب عورت کی ریاکاری سے کوسوں دور ہے، بکمال سادگی اور معصومیت سے اعتراف کرتی ہے: "جو مرد بھی مجھ سے ملتا ہے، دوسرے تیسرے روز میرے کان میں کہتا ہے۔ "بیگو میں تیری محبت میں گرفتار ہوں۔" اب بتائیے، محبت کیا چیز ہے؟ یہاں آپ جیسے کئی لوگ آتے ہیں۔ وہ سب میرے حسن کی تعریف کرتے رہتے ہیں۔ مجھے چومتے رہے ہیں..... میں چاہتی ہوں کہ لوگ میرے بالوں، میرے ہونٹوں اور میرے گالوں کی تعریف کریں۔ اس سے مجھے بڑی خوشی ہوتی ہے۔ خبر نہیں کیوں؟ مجھے وہ چومنا چاہیں تو

---

[1] Man's love is of man's life-a thing apart,
'Tis Woman's whole existance. - Byron.

[2] افسانہ "بیگو"، مجموعۂ منٹو کے افسانے۔ میرا اندازہ ہے کہ یہ دو افسانے یعنی "ایک خط" اور "بیگو" ایک ہی داستان کی دو کڑیاں ہیں یا یوں کہنا چاہیے کہ "ایک خط" EPISODE ہے "بیگو" میں مکمل افسانہ بنا ہے۔

میں کیسے انکار کر سکتی ہوں؟ مجھے 'چھلاں' (بعینہٖ جیسے بیگو چرایا کرتی تھی) بہت پیاری لگتی ہے، میں اس کو ہر روز چومتی ہوں۔ اس میں ہرج کیا ہے؟" بیگو اپنے گناہ میں بھی کتنی معصوم ہے۔ بچوں کی سی معصوم! وہ بے بس سی ہو کر اپنے نئے پردیسی کو سمجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ "نہ جانے مجھے لوگ بُرا کیوں کہتے ہیں؟ آپ بھی مجھے بُرا کہتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ میں مردوں سے ملتی رہی ہوں۔ لیکن میں بُری لڑکی نہیں ہوں۔ اللہ کی قسم بے گناہ ہوں۔" اور بیگو سچی ہے۔

یہ لڑکی، جو اپنے ہرجائی پن میں اس قدر پُرخلوص اور صاف گو تھی اور گناہ میں اس قدر معصوم تھی، اگر محبت کی عظمت سے روشناس ہوتی تو شاید اپنی نسوانیت کا وقارِ رفتہ پھر سے حاصل کر لیتی۔ گمراہ ہو کر بدل محبتوں میں بھٹک جانے کے بعد شاید اپنی منزل پا لیتی لیکن منزل تو جھلک دکھا کر پھر کہیں کھو گئی۔ اس نئے پردیسی کی محبت نے اُس کے وجود کی گہرائیوں میں پوشیدہ کسی انجانے تار کو چھیڑ دیا تھا، اور اُس کی ساری ہستی اس کی محبت کا جواب بن گئی تھی۔ بیگو، جو محبت سے ناآشنا تھی، اپنے اندر اس حیرت ناک تبدیلی کی اہمیت کو ابھی اچھی طرح سمجھنے بھی نہ پائی تھی کہ یہ نیا پردیسی بھی اُس سے شادی کا خیال ترک کر کے اور اسے ہرجائی اور عصمت فروش کہہ کر واپس چلا گیا۔

اور بیگو ایک فطری عورت کا انتقام لیتی ہے۔ وہ واقعتاً عصمت فروش بن جاتی ہے اور دونوں ہاتھوں سے اپنا شباب لُٹانا شروع کر دیتی ہے۔ اور آخرکار یہ جوان، تازہ، تنومند لڑکی دق کا شکار ہو کر مر جاتی ہے۔ بیگو کا یہ انتقام عورت کا انفعالی انتقام ہے۔ (اس افسانے میں بیگو کا چاہنے والا بھی بیگو کی موت کے کفارے کے طور پر اپنے لیے بھی وہی انجام اور وہی موت تجویز کرتا ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ وہ بھی بیگو کی طرح جان بوجھ کر گندگی میں پھنس جائے۔ لیکن دق کے سے مہلک مرض میں مبتلا ہونے اور وہی موت مرنے کی کوشش ——— اس طرح کا انفعالی اقدام مرد کے لیے کچھ بعید از قیاس ہی معلوم ہوتا ہے۔ بیگو کے کردار کی نازک تراش، اور بیگو کے

المیے سے جو اثر پیدا ہوتا ہے، افسانے کے اس جذباتی موڑ سے اسے دھکا پہنچتا ہے! افسانہ "لالٹین" میں البتہ وزیر بیگم اور پردیسی کے تعلقات زیادہ حقیقی رنگ لیے ہوئے ہیں وزیر، وزیر بیگم اور بیگو غالباً ایک ہی لڑکی ہے جو منٹو کے افسانوں میں ایک مستقل کردار کی حیثیت اختیار کر گئی ہے اور شاید "بیگم" نامی نظم میں بھی منٹو نے اسی لڑکی کو پیش کیا ہے۔ افسانہ "نامکمل تحریر" میں بھی اس لڑکی کی ایک اور جھلک ہے۔ اس فطرت کی بیٹی کے شباب کی ایک جھلک اور اُس کی جوان آواز کی ایک گونج جو پہاڑیوں میں گونجتی، ڈوبتی اور ابھرتی، تھرتھراتی فضا میں گھل جاتی ہے۔

یہ افسانے —— 'چیند'، 'ایک خط'، 'بیگو'، 'لالٹین' اور 'نامکمل تحریر'، منٹو کے اچھے افسانوں میں سے نہیں ہیں، گو ان میں ایک خاص فضا ضرور ہے، اور نہ ان میں کوئی کردار، سوائے بیگو کے نمایاں ہے۔ لیکن یہ افسانے اور یہ کردار منٹو کے ہاں عورت کے ایک خاص ٹائپ کی نمائندگی کرتے ہیں۔

محبت کے موضوع کو منٹو نے صرف کہیں کہیں ہلکے سے چھوا ہے اور اس سلسلے میں منٹو کے ہاں اگر کوئی کردار نمایاں ہے تو وہ بیگو ہے۔ بیگو جو ایک لحاظ سے "محبت کی شہیدہ" ہے۔ الغرض، معصوم پہاڑی لڑکی، اُس کی نسائیت میں معصومیت، کمزوری اور ترغیب کا انوکھا امتزاج ہے۔

موپاساں نے مانوں لے کو (Prevost: Mannon Lescaut) کے تعارف میں ادب میں عورت کے چند نمایاں روپ گنائے ہوئے کہا ہے کہ مانوں لے کو ان سب سے زیادہ صحیح معنوں میں عورت ہے —— موپاساں کی اس رائے سے تو خیر اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ پریوو (Prevost) کی مانوں لے کو سب سے زیادہ صحیح معنوں میں عورت "یا ادب میں "عورت کا سب سے مکمل روپ" ہے۔ البتہ وہ عورت کی اس شبیہ سے مماثلت رکھتی ہے جس میں معصومیت بھی ہے اور ترغیب بھی۔

مانوں اپنی معصومیت میں دلربا، دل فریب اور دل نشین ہے۔ مانوں بچوں کی طرح معصوم ہے۔ اُس کی عیش کرنے کی تمنا میں بھی جو اُس کی سب سے بڑی کمزوری ہے ایک طفلانہ

معصومیت ہے۔ اس کی دولت کی چاہ بذاتِ خود دولت کے لیے نہیں۔ وہ صرف اچھے کپڑوں، زیوروں، موٹروں، سیر و تفریح اور کھیل تماشوں کی شوقین ہے۔ اگر خدا چھپر پھاڑ کر دولت دے تو وہ اور اس کا محبوب، ساری دنیا سے بے نیاز، ایک دوسرے میں کھوئے ہوئے مزے سے زندگی بتا دیں۔ لیکن چوں کہ دولت یوں نہیں ملتی اور عیش کے سامان ان کے پاس ہیں جو اسے داشتہ بنا کر رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ اپنے حسن و شباب کا سودا کرتی ہے۔ لیکن ماتوں کے گناہ میں بھی ایک عجیب معصومیت ہے۔ ماتوں اپنی بے وفائی اور ہرجائی پن میں پرخلوص اور صاف گو ہے۔ جسم کی بے وفائی کو وہ دراصل بے وفائی سمجھتی ہی نہیں۔ وہ دل کی وفا کی قائل ہے اور واقعتاً اپنے شوالئے سے بے انتہا محبت کرتی ہے اور صرف اسی سے محبت کرتی ہے۔ کیوں کہ اس حساس لڑکی کے نرم و نازک جذبات کے تاروں کو کوئی اور اس طرح نہیں چھیڑ سکتا۔ وہ اپنے محبوب کی خوشی میں خوشی، دکھ میں دکھ محسوس کرتی ہے۔ اس کے ساتھ مصیبتیں جھیلتی جھیلتی آخر جان بھی دے دیتی ہے۔ ماتوں میں عورت کی خود سری اور فریب دہی نہیں۔ عورت کی احتیاط اور مصلحت اندیشی بھی نہیں۔ جہاں جب وہ شوالئے کی بربادی کے سامنے ایک مرتبہ ہی وہ سب مان بھی کر لیتی ہے۔

اپنے جاں نثار عاشق سے ماتوں کی بے وفائی، اس کا ہرجائی پن، اس کی شکست سری اور متلون مزاجی، ہر چند کہ اس کے خلاف تعصب سا پیدا کر دیتے ہیں لیکن ان کمزوریوں کے ساتھ ماتوں میں ایک ایسی نرمی اور معصومیت ہے جو دل موہ لیتی ہے اور اس کے لیے رحم اور ہمدردی کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔

ترغیب، کمزوری اور معصومیت کے ساتھ ماتوں ایک مکمل "نسائی عورت" ہے۔ یہاں ماتوں کا بیگو سے تقابل مقصود نہیں، لیکن ان دونوں میں زیرِ بحث نسائی خصوصیات کی ایک جھلک ظاہر ہے۔

کشمیر کی الھڑ پہاڑی لڑکی کے علاوہ منٹو کا ایک اور نسوانی کردار جو فطرت کے بہت قریب ہے "بو" کی گھاٹن لڑکی ہے۔ یہ لڑکی فطرت سے اور زمین سے اتنی قریب ہے جیسے وہ کچی مٹی سے ابھی ابھی ڈھال گئی ہو۔

"وہی گدراہٹ، وہی جاذبیت، وہی طراوت، وہی گرم گرم ٹھنڈک جو کمہار کے
ہاتھوں نکلے ہوئے تازہ تازہ، مٹی کے برتنوں میں ہوتی ہے۔"
اس لڑکی کی کشش اور ترغیب میں ان مصنوعات کو کوئی دخل نہیں، جو سوسائٹی کی مہذب
عورت کے حوالے ہیں۔ اس کے صحت مند مٹیالے جسم میں اور اس صحت مند جسم کے ہر مسام
سے نکلتی ہوئی بو میں بے پناہ کیف و کشش ہے۔ یہ تو جسم میں لونڈر اور عطر کا مصنوعی پن نہیں،
جو بالکل اصلی ہے ——— مرد اور عورت کے باہمی تعلق کی طرح اصلی اور ازلی۔"

رندھیر بڑا ناگنہگار تھا۔ بیسیوں عورتوں سے اس کا ملاپ رہ چکا تھا۔ ان عورتوں میں
طوائفیں بھی تھیں، سوسائٹی کی لڑکیاں بھی۔ نادان لڑکیاں بھی تھیں اور تجربہ کار عورتیں بھی۔ لیکن اس
"فطرت کی بیٹی" سے ملاپ میں رندھیر کو جو کیف ملا تھا، وہ کوئی اور ہی چیز تھی۔ اس لڑکی سے
رندھیر کے ملاپ میں کوئی تجارتی سودا، کوئی شعوری کوشش شامل نہ تھی۔ یہ ملاپ بالکل اچانک،
غیر ارادی اور فطری[1] ملاپ تھا اور اس ملاپ پر گویا فطرت کی مُہر تھی۔

برکھا کی رُت، رات کا دودھیالا اندھیرا، جیسے بادلوں کی دھندلی روشنی، بارش میں
نہائی ہوئی پیپل کی نرم نرم، کومل تھرتھراتی پتیاں اور ان پتیوں پر بارش کے قطروں کا رقص.....
ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا کی خنکی، فضا کی تازگی، اس فضا میں اُمڈتی ہوئی گیلی مٹی کی سوندھی سوندھی
مہک ..... اُس لڑکی کا مٹیالا جسم، جو اس کچی مٹی کا ایک حصہ تھا۔ اس کی تازگی، جو فطرت کی
تازگی کا ایک جزو تھی اور اس کے جسم کے ہر مسام سے نکلتی ہوئی وہ "بُو"[2] جو فضا میں اُمڈتی

---

[1] یہ گویا اس طرح کا فطری ملاپ ہے جسے لارنس نے گرم سورج اور دھرتی کے ملاپ سے تعبیر کیا
ہے۔ قدیم وحشی لوگوں کے ہاں ایک خاص موسم میں ایک تہوار منایا جاتا تھا جس میں عورتوں اور مردوں
کا عام ملاپ ہوتا تھا۔ یہ ملاپ گویا سورج کی گرم روشنی اور دھرتی کی مٹی کے ملاپ کی علامت تھا اور
ان لوگوں کا عقیدہ تھا کہ اس سے زمین زرخیز اور فصل اچھی ہوتی ہے۔

[2] بعد میں اس بُو کے اخراج کا سبب، اس بُو کی نوعیت اور شہوانی حس پر اس کے اثر اور کشش کا تفصیلی
ذکر میری اس کتاب "منٹو نوری نہ ناری" کے ایک اور باب "بنیادی گناہ" میں ہے جس کا تعلق براہِ راست جنس
سے ہے۔

ہوئی اس سوندھی مہک میں گھل گئی تھی......

فطرت کی تازگی، سوندھی اور کشش اس لڑکی میں مجسّم کی گئی ہے۔ اس افسانے میں اس گھاٹن لڑکی کی حیثیت ایک کردار کی نہیں بلکہ ایک علامت کی ہے۔

فطرت کے دامن میں، وہ پہلی ازلی عورت، جس میں معصومیت بھی مجسّم ہے اور ترغیب بھی — عورت کا یہ پہلا روپ ہے۔

اور پھر منٹو کے ہاں عورت کا دوسرا روپ وہ ہے جس میں "معصومیت" کی جگہ بے باکی نے لے لی ہے۔ اور ترغیب"۔ نسوانی وجود کے اندر چھپی ہوئی وہ ان جانی غیر محسوس سی ترغیب۔ واضح پُرزور شہوانی اپیل بن گئی ہے۔

موپاساں نے 'ماتوں لے کو' کے تعارف میں عورت کے اس روپ کا بھی ذکر کیا ہے، اور اس کی تصویر یوں کھینچی ہے ———

"ذرا پکی ہوئی عورت[1]، جس کے خون میں آتش ہے، جس کے جنسی جذبے میں بلا کی تیزی ہے۔ شہوانی خواہش سے اس کے ہونٹ کانپتے ہیں اور شعلہ فشاں آنکھوں میں بے باک دعوت ہوتی ہے۔"

منٹو کی یہ عورت بڑی زوردار عورت ہے۔

"کلونت، قسم واہگورو کی بڑی کراری عورت ہے تو۔"

"ٹھنڈا گوشت" کی کلونت کور بڑی دھڑلے کی عورت ہے۔ موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی ایسی عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازا گرم

---

[1] موپاساں نے عورت کے اس روپ کو ڈڈو (Dido) سے منسوب کیا ہے جو ورجل کے Aeneid کی ایک کردار ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ذرا پکی ہوئی ڈڈو میں شہوانی کشش ہے۔ اور اس کی انتہائی جبلت میں بھی شہوانیت کا عنصر ہے، لیکن ورجل کے "اینیڈ" کے مطالعہ سے شاہانہ ڈڈو کی جو شخصیت مرتب ہوتی ہے، وہ موپاساں کی اس تصویر سے بالکل واضح نہیں ہوتی اور موپاساں کی یہ تصویر تو کسی بھی عام شہوانی عورت کی تصویر ہو سکتی ہے، جس کے جنسی جذبے میں غیر معمولی گرمی ہو۔

گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت کلونت کور کے بیان میں بھی ہے۔

کلونت کور ہر لحاظ سے بڑی زوردار عورت ہے۔ اس کے فطرتی ہیجانی جذبات Passion بے حد تیز ہیں۔ چناں چہ اُس کا جنسی جذبہ ناقابلِ تسکین ہونے کی حد تک تیز ہے اور صرف ایشر سنگھ کا سا غیر معمولی مردِ ہی اس کے لیے موزوں ہو سکتا ہے اس کا جذبۂ رقابت اور جذبۂ انتقام بھی اس قدر تیز ہے کہ اس کی آگ صرف خون سے بجھ سکتی ہے۔ ایشر سنگھ کے اقرار پر کہ اس کی قوت کے اچانک زائل ہو جانے کی تہ میں کوئی عورت ہے، کلونت کور آن کی آن میں کرپان کھینچ کر اس پر وار کر دیتی ہے ایشر سنگھ کے کٹے ہوئے گلے سے خون کے فوارے چھوٹ رہے ہیں، وہ بے حد دُکھ اور کرب کے ساتھ اپنی داستان بیان کر رہا ہے۔ لیکن کلونت پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا۔ خوف کا افسوس یا رحم کا جذبہ اُسے چھو تک نہیں جاتا۔ عورت ہے پر ایسی دِل گردے والی عورت کہ خون کر کے مطمئن اور بے پروا مرتے ہوئے ایشر سنگھ کے پاس بیٹھی ہے۔ دلیر، کڑی، سنگ دِل۔

کلونت کور کے جسم میں آگ لگی ہے اور ایسے میں ایشر سنگھ بڑے شعوری طور پر، اس کے بوٹی بوٹی تھرکتے جسم کو دیکھ کر کہتا ہے۔ "جانی، ذرا اپنا ہاتھ دے۔" ایک دفعہ پھر سُلگتا ہُوا گوشت "ٹھنڈے گوشت" کے ساتھ مَس ہوتا ہے۔ ایشر سنگھ کے ساتھ جو واقعہ پیش آیا تھا اُس میں اس مَس کی نوعیت ایسی تھی کہ وہ نفسیاتی نامرد بن گیا تھا۔ مَری ہُوئی لڑکی کے واقعہ کا اس سے زیادہ زبردست اور گہرا اثر ایشر سنگھ پر یہ پڑا تھا کہ اس کے اندر کا مکمل حیوان سو گیا تھا، اور اُس میں سوئی ہُوئی انسانیت جاگ اُٹھی تھی۔ مَرتے ہوئے ایشر سنگھ کے ٹھنڈے جسم سے مَس کا کلونت کور پر بھی کوئی گہرا اثر پڑا کہ نہیں، یہ ہمیں نہیں بتایا گیا، اور نہ بتانے میں ہی منٹو کا فن پوشیدہ ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" میں منٹو ہمیں شک کی اُس منزل پر چھوڑ جاتا ہے کہ یہ امیزاتی عورت اسی طرح کڑی، سخت اور سنگ دِل رہتی ہے یا اپنے محبوب ساتھی کو وقتی اشتعال کے زیرِ اثر اپنے ہاتھوں قتل کرنے کے بعد اُس کی 'توبہ' اور 'ندامت و پشیمانی' کوئی گہرا رنگ لاتی ہے؟

"کیا عورت تھی صاحب، کیا عورت تھی ...... میں بیان نہیں کر سکتا کس قسم

کی عورت تھی"۔ رکما کے بارے میں عبدالکریم اپنے حلفی بیان میں کہتا ہے ...... "اُسے پاس دیکھ کر خون گرم ہو جاتا تھا۔ وہ مسکراتی تھی تو بدن میں خون کی تھرتھری دوڑ جاتی تھی۔ وہ گھور کر دیکھتی تھی تو روح لرز جاتی تھی"۔

"کپڑا اُٹھا کر جب اُس نے گڑھا ری کی شکل دکھائی تو میری ہڈیاں تک برف ہو گئیں۔ وہ عورت جانے کیا تھی۔ وہیں لاش کے سامنے مجھے اپنے ساتھ لپٹا لیا"۔

"پڑھے لکھے" کی زکما بھی جنسی طور پر بڑی غیر معمولی عورت ہے۔ اُس کا مضبوط اور سخت بدن گویا فولاد کا بنا ہوا ہے۔ جب وہ اپنے بدن پر تیل کی مالش کرواتی ہے تو قوی مرد کے مضبوط ہاتھ درد کرنے لگتے ہیں، پر وہ بس نہیں کرتی۔ "کیا عورت تھی۔ بدن تھا پتھر کی طرح سخت مالش کرتے کرتے ہانپنے لگ گیا تھا۔ مگر وہ اپنے باپ کی بیٹی یہی کہتی رہی "تھوڑی دیر اور"! اس قوی جسمانی ساخت اور زبردست جنسی جذبے کے ساتھ رکما کے اندر ایک شیطان ہے اور جب یہ شیطان وارد ہوتا ہے تو وہ اپنے جنسی ساتھیوں کو اذیت دے دے کر بڑی بے دردی سے مارتی ہے۔ اس کا قتل کرنے کا طریقہ اتنا خوفناک اور گھناؤنا ہے کہ اس کی تفصیل افسانے میں پڑھتے ہوئے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ وہ مرد کے سینے پر چڑھ بیٹھتی ہے اور پیچ کھایا ہوا لوہے کا تار اُس کے گلے میں ڈال کر تار کو پیچ دیتی جاتی ہے۔ مرنے والا جس اذیت سے گزرتا ہے اور اُس کی شکل جتنی بھیانک ہوتی جاتی ہے، رکما کو اُتنی ہی لذت اور تسکین ملتی ہے۔

رکما کے اندر یہ شیطان، جو اس سے یہ بھیانک قتل کرواتا ہے، اس کے جنسی جذبے میں "سادیت" Sadism کا حد سے بڑھا ہوا عنصر ہے۔

"اذیت دہی" اور "اذیت کوشی" جنہیں KRAFT-EBING نے Sadism اور Masochism کے نام دیئے ہیں، دو متضاد جذبے ہیں۔ ایک فاعلی اور دوسرا انفعالی۔ یعنی "سادیت" میں جنسی مفعول کو جسمانی تکلیف دینے سے لذت حاصل ہوتی ہے اور "مساکیت" میں جنسی فاعل کے ذریعے اپنے آپ کو تکلیف پہنچاتے ہیں۔ یہ اذیت دہی اور اذیت کوشی، جسمانی کے علاوہ ذہنی بھی ہو سکتی ہے۔ یہ جذبے ہر مرد اور ہر

عورت میں تھوڑی تھوڑی مقدار میں موجود ہوتے ہیں۔ چناں چہ جنس میں مرد کا جارحانہ اور عورت کا مدافعانہ رویہ ان جذبات سے تعلق رکھتا ہے۔ عام انسانوں میں یہ جذبہ نارمل ہوتا ہے۔ جب حد سے بڑھ جائے تو جنسی کج روی بن جاتا ہے۔

فرائیڈ کی رائے میں 'جنس' اور 'ظلم' کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ فرائیڈ[1] لکھتا ہے کہ "ساویت" اور "مساکیت" دراصل ایک ہی جذبے کے دو رُخ ہیں اور ساتھ ساتھ پائے جا سکتے ہیں۔ "مساکیت" ایذا دہی کا ایک سلسلہ ہے جس میں ایذا دہی کا رُخ خود اپنی ذات کی طرف ہوتا ہے۔ وہ آدمی جو دوسرے کو تکلیف دے کر لذت حاصل کرتا ہے اُس وقت بھی لذت حاصل کر سکتا ہے جب خود اسے اذیت پہنچائی جائے۔ مختلف اوقات میں ایک ہی آدمی کبھی 'ایذا دِہ' ہوتا ہے اور کبھی 'ایذا کوش'۔ یہ الگ بات ہے کہ اس میں فاعل اور انفعالی رُخ زیادہ زبردست ہو۔ اور جو رُخ زیادہ زبردست ہو، وہ اُس کا جنسی کردار متعین کرتا ہے۔

رکما جب اپنے بدن پر زور زور سے تیل مَلواتی ہے تو بدن کے میٹھے میٹھے درد میں اس جذبہ کے ساکی رُخ کو تسکین ملتی ہے۔ یہ اُس کی ایذا دہی کا ہلکا سا ردِ عمل ہے ورنہ عورت ہونے کے باوجود اُس میں ساویت کا عنصر بہت زیادہ قوی ہے۔

ہیولاک ایلس[2] نے اس ابنارمل جنسی جذبہ کے سلسلے میں جو مثالی واقعات Case Histories نقل کیے ہیں، ان میں ایسی عورتوں اور مردوں کے بیانات ہیں کہ انہیں مساوی جسمانی عمل سے بذاتِ خود نہیں بلکہ اس تصور سے لذت ملتی ہے کہ عمل کے دوران

---

[1] Freud : Three Contributions to the Theory of sex. Chapter: The Sexual Aberrations.

[2] Havelock Ellis: Studies in the Psychology of Sex. Vol. 1, Part-II: Love and Pain.

میں مفعول کے جذبات کیا ہوں گے۔ بعض عورتوں نے بیان دیا ہے کہ وہ ایذا دہی کے دوران میں اپنے آپ کو اپنے شکار کی جگہ محسوس کرنے لگتی ہیں؛ یعنی وہ یہ تصور کرتی ہیں کہ وہ خود اپنے شکار کی جگہ پر ہوتیں اور انھیں اس قسم کی اذیت دی جاتی تو ان کے اپنے احساسات کیا ہوتے ہیں۔ یہ جسمانی طور پر ایذا دہی ٹھہری اور ذہنی طور پر ایذا کوشی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دونوں جذبے ایک دُوسرے میں کس حد تک پیوست ہیں۔

کیا رُکما بھی اپنے آپ کو اپنے شکار کی جگہ محسوس کرتی تھی؟ "اپنے شکار" کے سینے پر چڑھی ہُوئی، لوہے کے تار کے پیچوں کے ساتھ، اُس کی شکل بھیانک سے بھیانک ہوتے دیکھ کر اور اسے ناقابلِ بیان اذیت سے گزرتے دیکھ کر کیا وہ خود بھی اس اذیت سے گزرتی تھی، اور لذت محسوس کرتی تھی؟ بہرحال ان بھیانک قتلوں سے بجائے خود اسے مکمل جنسی تسکین نہیں ملتی تھی (جیسا کہ ایسے بعض اور ابنارمل آدمیوں کے ساتھ ہوتا ہے کہ کوئی سادی عمل بجائے خود انھیں جنسی تسکین بخشتا ہے) ان قتلوں سے رُکما کی شہوت کی آگ بھڑک جاتی تھی اور جنسی تسکین کے لیے نیا پھانسا ہُوا عاشق دُوسرے کمرے میں موجود ہوتا تھا۔ رُکما کی یہ سادیت مکمل تسکین اُس وقت پاتی تھی جب وہ اپنے نئے جنسی ساتھی کو، جب کہ وہ ہنوز جنسی سرور اور لذت کے زیرِ اثر ہوتا، اچانک اپنے پُرانے جنسی ساتھی کی گھناؤنی نعش سے سامنا کرا دیتی، اور اُسے مجبور کرتی کہ وہ نعش کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے کہیں پھینک آئے! عورت کی سادیت کی اس قدر بھیانک اور شیطانی صورت مشکل ہی سے ملے گی۔

لیکن "سرکنڈوں کے پیچھے" کی ہلاکت تو اس معاملے میں رُکما پر بھی بازی لے گئی ہے۔ ہلاکت میں کلوٹ تت کور کی تیز خُونی رقابت اور رُکما کی خوں خوار سادیت دونوں ایک ساتھ جمع ہو گئی ہیں اور دونوں جذبوں کی یکجائیت نے ہلاکت کو اور بھی زیادہ ہلاکت خیز، خوں خوار، اور شیطانی کردار بنا دیا ہے۔

ہلاکت بھی (ظاہر ہے اس عورت کا نام کچھ اور ہو گا۔ لیکن وہ خود ہی اپنا نام ہلاکت بتاتی ہے، کہ وہ ہلاکت مجسّم ہے) رُکما کی طرح اپنے شوہر کو قتل کرنے کے بعد ایک نئے آدمی کو پھانستی ہے اور اپنی شہوت کی بھڑکی ہُوئی آگ بجھاتی ہے۔ اپنی سادیت میں وہ رُکما سے

بڑھی ہُوئی ہے کہ قتل کرنے کے بعد خود اپنے ہاتھوں اپنے شکار کے گوشت کی بوٹیاں کاٹ کر انھیں پکواتی ہے۔

ہلاکت میں کلوتت کور کی طرح جذبۂ رقابت اتنا تیز ہے کہ اس کی آگ صرف خون سے بجھ سکتی ہے۔ اس پر مستزاد یہ جذبہ پک کر Jealous Complex بن گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کلوتت کور کی طرح محض وقتی اشتعال کے زیرِ اثر قتل نہیں کرتی، بلکہ بڑے اطمینان اور اہتمام سے اس کی تیاری کرتی ہے۔ پہلے سے چولھے میں آگ بھی جلا لیتی ہے اور گوشت بھوننے کے لیے دیگچی بھی دھلوا لیتی ہے!

رقابت کے مفعول یُوں تو محبوب اور رقیب، دونوں ہوتے ہیں اور انتقام کا جذبہ دونوں کے خلاف اتنا ہی شدید ہوتا ہے۔ چناں چہ ہلاکت کی رقابت کے مفعول، جن سے وہ ایک ہی طرح کا خوفناک انتقام لیتی ہے، دونوں صُورتوں میں الگ الگ ہیں۔ پہلی دفعہ خود اُس کا شوہر۔ لیکن دُوسری دفعہ ہیبت خاں کی بجائے، رقیب لڑکی نواب، — وہ ہیبت خان کی بے وفائی سے اس کا انتقام نہیں لیتی۔ کیوں کہ وہ اُس سے اپنے انداز میں محبت کرتی ہے۔

یہ دھڑلے کی زوردار اور خوف ناک عورت (جو خوب صُورت بھی ہے) ہٹّے کٹّے ہیبت خاں پر اس طرح اپنی شخصیت کی ہیبت طاری کیے رہتی ہے کہ اُس سے بے وفائی کرنے کے بعد، اُس کی اچانک آمد کے خیال سے وہ اپنی نیندوں میں کانپ کانپ اٹھتا ہے اور آخر میں اس اندیشہ کے باوجود کہ اس دُوسری لڑکی (نواب) کا ہلاکت کے ہاتھوں کیا حشر ہونے والا ہے، وہ بالکل مفلوج اور بے بس باہر چُپ چاپ کھڑا رہتا ہے۔ ہلاکت کی موجودگی اُس کی ساری قوت سَلب کر لیتی ہے۔

رقابت Jealousy اتنا وحشی ابتدائی جذبہ ہے کہ اس کے زیرِ اثر نارمل آدمی بھی بہیمیت کا شکار ہو جاتے ہیں اور قتل کر بیٹھتے ہیں۔ قتل کی عام وارداتوں میں اکثر و بیشتر جنسی رقابت کا ہاتھ ہوتا ہے ایسا وحشی ہیجانی جذبہ ہلاکت کی سی عورت سے جو کچھ سرزد کروا تا ہے، یہ ایسی کوئی تعجب خیز بات نہیں

پھر بھی یہ واردات کچھ انہونی سی معلوم ہوتی ہے ۔ ممکن ہے یہ واقعہ بالکل یقینی ہو ۔ بلکہ یہ کوئی اخباری رپورٹ ہو ۔ تاہم یہ واردات —— Improbable Possibility کے تحت آتی ہے ۔ یعنی وہ جس کے ہونے کا امکان نہیں، لیکن جو اتفاقاً وقوع پذیر ہو گئی ہو ۔ اُسے قابلِ یقین بنانا فن کار کے لیے خاصا کٹھن مرحلہ تھا ۔ اور منٹو نے اس افسانے میں اس پر بالکل توجہ نہیں دی ہے ۔

ہلاکت کا کردار بھی کلونت کور یا رُکما کے کردار کی طرح قابلِ یقین نہیں ۔ اور ہلاکت اس طرح اُبھاری بھی نہیں گئی جس طرح کلونت کور اور رُکما محض چند اشاروں میں، جسمانی ساخت اور حرکات و سکنات کے بیان ہی میں مکمل طور پر اُبھاری گئی ہیں ۔ ہلاکت افسانے کے بالکل ہی آخر میں آن ٹپکتی ہے اور اچانک سنسنی پیدا کر دیتی ہے ۔ غالباً اس سے منٹو کو ہیبت خاں کی ہیبت کے راز کا Suspense آخر تک قائم رکھنا مقصود تھا لیکن اس سے سستے اسٹنٹ اور سنسنی خیزی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے ۔

یہ افسانہ جو بہت غیر متناسب بھی ہے ، یقیناً منٹو کے اچھے افسانوں میں شمار نہیں ہوتا ۔ لیکن اس افسانے میں عورت کی وہ دونوں قسمیں ہیں ، جن کا اُوپر ذکر ہوا ہے اور دونوں نوعیت کی عورتیں یہاں ایک دُوسرے سے ٹکراتی ہیں ۔ چناں چہ نواب (یعنی وہ لڑکی ، جس سے ہیبت خاں کے تعلقات قائم ہو جاتے ہیں اور جو ہلاکت کی رقیب کی حیثیت سے اس کے ہاتھوں خوف ناک انتقام کا شکار ہوتی ہے) بگو کی طرح الھڑ اور معصوم ہے ۔ اپنے گناہ میں بھی معصوم ۔ گناہ آلود زندگی بسر کرتی ہے لیکن خود اس سے بے خبر ہے ۔ کیوں کہ وہ شروع ہی سے اس زندگی کی عادی بنا دی گئی ہے ۔ اور جانتی بھی نہ تھی کہ ایک لڑکی کے لیے اس کے علاوہ اور بھی کسی قسم کی زندگی ہو سکتی ہے ۔ پھر ہیبت خاں کی گرم جوشی اور وارفتگی اس کے الھڑ نسوانی وجود میں کسی ان جانے تار کو چھیڑ دیتی ہے اور یہ محبت کرنے والی لڑکی پہلی دفعہ محبت سے آگاہ ہوتی ہے ۔

پہلی عورت نواب وہ عورت ہے جس میں معصومیت بھی ہے اور ترغیب بھی ۔ اور دُوسری عورت ہلاکت ، وہ عورت ہے جس کے خون میں "آتش" ہے ۔

منٹو کی یہ عورت، جس کے خون میں آتش ہے (کلوتنت کور۔ ٹرکھا۔ ہلاکت) خون کی پیاسی اور قاتل ہو گئی ہے۔ لیکن وہ لیڈی میکبتھ یا کلائیٹمنسٹرا نہیں، کیونکہ قتل کے ذمہ دار محض اس کے فطری، وحشی، ہیجانی جذبات ہیں اور اپنے تیز وحشی، ہیجانی جذبات کے ساتھ وہ فطری عورت ہے۔

کلوتنت کور ما ڈرکھا میں برائی ہے تو ایسی کہ انھیں خود اس پر اختیار نہیں۔ وہ اپنے تیز ہیجانی جذبات Passior اور حیوانی میلانات کی محکوم ہیں اور ان میں جو فطری عورت ہے وہ بالکل نیچی حیوانی سطح پر ہے۔ ان میں وہی ہیگوتے کا فطری انسان، یعنی لڑنے مارنے والا شہوانی حیوان ہے ——— Lusting, fighting,
- killing animal.

لتیکا رانی، کلوتنت کور، ٹرکھا بلکہ ہلاکت سے بھی کہیں زیادہ خطرناک عورت ہے کیونکہ اس میں جو بدی اور برائی ہے وہ شعوری ہے۔ جو کچھ وہ کرتی ہے اس میں 'اختیار' اور 'ارادہ' شامل ہے۔ اس کی اندازہ گیر طبیعت ہر چیز کا ناپ تول کر، چھان پھٹک کر، جائزہ لیتی ہے۔ اور جو قدم بھی وہ اٹھاتی ہے، جان بوجھ کر، سوچ سمجھ کر اٹھاتی ہے۔

پروفلا رائے ہو یا نیا ہیرو، انگریز بڈھا ہو یا مارواڑی سیٹھ، وہ سب کو اپنے زیر اثر لا سکتی ہے اور ان سب کو ان کی بساط کے مطابق استعمال کر سکتی ہے ـــ وہ عورت ہے اندازہ گیر طبیعت کی مالک۔ وہ سب کو پہچانتی ہے اور ہر ایک سے وہ مسالہ نکال سکتی ہے جو اس کی اپنی شخصیت کی تعمیر میں کام آ سکے۔

پروفلا رائے کے "خواب ساز دماغ" کی ساری قوت اور حرارت اس نے اخذ کر لی۔ گویا اس کی شخصیت کا بڑا پچ چوس چوس کر وہ خود بڑی ہو گئی لیکن رائے کو موت کے منہ میں دھکیل دیا اور پھر وہ جو ہر اینچ ایک مکمل ایکٹریس تھی۔ اس ڈرامے کے آخری ایکٹ کی شوٹنگ کے لیے بالکل تیار تھی۔ بال بکھرائے، چہرے پر بے پناہ غم کا ماسک چڑھائے اور سیاہ لباس پہنے، جو اس نے کئی ہفتے پہلے سلوا رکھا تھا ــ عیاری! تیرا نام عورت ہے!

جنسی لحاظ سے لتیکا رانی ایسی غیر معمولی گرم عورت نہیں جیسی کہ کلوتنت کور یا ٹرکھا۔

لیکن اس میں اتنی گرمی ضرور ہے کہ اُس کی تسکین ایک ادھیڑ عمر کے شوہر سے نہیں ہو سکتی۔ شادی سے پہلے بھی لتیکا رانی یہ بات اچھی طرح جانتی تھی کہ پروفلاراٹے کا جسم حرارت سے عاری ہے۔ اور یہ ساری حرارت اس کے دماغ میں سمٹ آئی ہے۔ دراصل لتیکا رانی کو پروفلاراٹے میں یہی چیز درکار تھی "دماغ کی گرمی" اور جسم کی گرمی کے لیے "لیڈی چیٹرلی" کو جو ایک میلارس کی ضرورت تھی، ایک فطری وحشی مرد کی جو زیادہ سے زیادہ تسکین دے۔ یہ مرد لتیکا رانی نے اپنے سائیس میں ڈھونڈ لیا تھا۔

کلونت کور یا رُکما سے جو بھیانک گناہ سرزد ہوتے ہیں اُن میں اُن کے جبلی میلانات کی گرمی، تیزی اور شدت کا دخل ہے۔ کلونت کور تو ایک وقتی اشتعال، ایک جنونی کیفیت کے زیرِ اثر قتل کرتی ہے۔ کچھ ہی دیر پہلے وہ ایشر سنگھ کی حالت غیر دیکھ کر اُس سے پیار اور ہمدردی کا اظہار کر رہی ہوتی ہے لیکن پھر رقابت کی آگ چشم زدن میں یوں بھڑکتی ہے کہ وہ بالکل دیوانی ہو کر کرپان کی میان کیلے کے چھلکے کی طرح اُتار پھینکتی ہے اور آن کی آن میں ایشر سنگھ پر وار کر دیتی ہے۔ رُکما البتہ موقع محل دیکھ کر اور سب کچھ پہلے سے طے کر کے قتل کا ارتکاب کرتی ہے۔ بلکہ اس نے تو اس مقصد کے لیے ایک اوزار بھی تیار کر رکھا ہے۔ لیکن اس کے باوجود رُکما کے قتل کی محرک بھی اس کے مجروح شہوانی جذبے کی آگ ہے۔ اور یہاں بھی قاتل، فطری عورت ہی ہے۔

رُکما اور کلونت کور غیر معمولی عورتیں ہیں۔ ان میں "مردانہ پن" بھی ہے۔ چناں چہ اُن کا طریقۂ قتل عورت کا نہیں، مرد کا ہے۔ عورت جو بالطبع پوشیدگی کی طرف مائل ہے، قتل کے لیے بھی عموماً ایسے ذرائع استعمال کرتی ہے جو پوشیدہ اور زیادہ سے زیادہ محفوظ ہوں۔ مثلاً زہر خورانی۔ یہ عورت ہے جو "فرانسوا موریک" کی تھریس کی طرح تھوڑی تھوڑی مقدار میں زہر دوا میں ملا کر اپنے بیمار شوہر کو دیتی ہے اور اپنے شکار کو آہستہ آہستہ

ل‍ہ قتل کے محرک، مقصد، ذریعہ اور مابعد قتل، قاتل پر اس کے اثر وغیرہ میں فطری انسان اور نامکمل انسان کا جو فرق ہے اُس پر تفصیلی بحث اس کتاب کے ایک اور باب "دوسرا گناہ" میں ہے۔

ختم ہوتے دیکھ سکتی ہے۔

اور یہ کون کہہ سکتا ہے کہ لتیکارانی بھی قاتل نہیں؟ وہ اپنے جیون ساتھی کی موت کی اتنی ہی ذمہ دار نہیں جتنی کہ کلونت کور یا زکّما؟ گو اُس کے ہاتھ اس طرح خون میں رنگے نہیں۔ اُس کے پاس کلونت کی کرپان یا زکّما کی تاروں کے پیچ والی رسّی نہیں لیکن وہ آہستہ آہستہ زندگی کا رس نچوڑ لیتی ہے اور انجام سے باخبر ہے۔

عورت کی جن شبیہوں کا اُوپر ذکر ہُوا ہے، ان سے شاید یہ احساس پیدا ہو کہ منٹو مرد کی بہ نسبت عورت پر زیادہ کڑا ہے۔ دراصل یہ بات نہیں ہے۔ صنف کے معاملے میں منٹو نے وہی معروضیت اور غیر جانب داری برتی ہے۔ کھری نیلم کو ریاکار راج کشور پر فوقیت دی ہے۔ بیگو کے ہرجائی پن کا نرمی اور ہمدردی سے تجزیہ کیا ہے۔ اپنی خاص کردار "طوائف" کے بارے میں منٹو کا رویہ ہمیشہ ہمدردانہ رہا ہے اور جانکی، زینت، شاردا یا ممی میں جو عورت ہے وہ شفقت اور احترام کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔

جانکی اور زینت کی سی عورت کی حمایت میں منٹو نے سعید اور شفیق طوسی کی طرح کے مرد کی سخت مذمت کی ہے۔ اس مرد کو وہ ملامت بھری نظر سے دیکھتا ہے جو عورت سے ناجائز فائدہ اٹھائے۔ عورت سے اُس کا خلوص، محبت، اُس کے وجود کی گرمی لے اور اس کے بدلے میں اُسے کچھ نہ دے۔ منٹو کو شیام کا سا مرد پسند ہے جو عورت کو بدلے میں وہی خلوص، محبت اور گرمی دے سکتا ہے۔ اور بابو گوپی ناتھ جو عورت کے سچے خلوص کی سچی قدر کر سکتا ہے۔

ریاکاری اور مکاری سے منٹو کو شدید نفرت ہے۔ خواہ یہ عورت کی ہو یا مرد کی۔ چناں چہ اسے لتیکارانی سے اتنی ہی نفرت ہے جتنی راج کشور سے۔ جانکی اور ممی سے اتنی ہی محبت ہے جتنی شیام یا بابو گوپی ناتھ سے۔

تاہم منٹو کی ژرف نگاہی سے عورت کی فطرت میں بدی اور کمزوری کا پہلو بھی پوشیدہ نہیں۔ چناں چہ منٹو اس سے آگاہ ہے کہ کلونت کور قتل کرنے کے بعد ایشر سنگھ کے کرب سے نہیں گزرے گی۔ (ٹھنڈا گوشت)

وہی عورت، جو ایک مرد کے ہاتھ لگانے پر چلاتی ہے، روتی ہے کہ اُس کی بے حُرمتی ہُوئی ہے، ایک دُوسرے مرد کے ذراسی "ڈھارس" دینے پر چُپ چاپ، بغیر کسی پس وپیش کے اپنا سب کچھ اُس کے حوالے کر دیتی ہے۔ (ڈھارس)

طوائف کے بدن سے نکلے ہُوئے تین بہن بھائیوں میں جانباز بھائی فرنگی حکمرانوں سے مقابلہ کر کے اپنے وطن کی خاطر اپنی جان قربان کر دیتا ہے اور اُسی جیالے، جانباز بھائی کی بہنیں، اُنھی فرنگی قاتلوں کی ہوس کو تسکین دے کر اپنے شہید بھائی کے نام پر بٹہ لگاتی ہیں۔
(۱۹۱۹ء کی ایک بات)

ہمارا جاگ" کی جنسی حیوانی حرکات والی فلم دیکھ کر مرد کی جبین عرق آلود ہو جاتی ہے۔ وہ اپنا مُنہ ڈھانپ لیتا ہے۔ اس سے یہ فلم دیکھی نہیں جاتی۔ لیکن "عورت ذات" اپنی ساری نسوانی "حیا و شرم" کے باوجود یہ ننگی فلم پُوری محویت کے ساتھ مزے لے کر دیکھتی ہے۔
(عورت ذات)

اور جہاں ریاکاری، عیّاری اور فریب دہی کا مقابلہ ہو، وہاں ایک لتیکا رانی، ایک راج کپور کو میلوں پیچھے چھوڑ جائے گی۔

"جہاں عیّاری اور مصلحت اندیشی کا سوال ہو، وہاں میرا تو کیا ذکر، وہ کون عام سے عام عورت ہوگی جو تم سے بازی نہ لے جائے گی؟ تم نے کون سا ایسا کارنامہ انجام دیا ہے جس پر میں ہزار گُنا سبقت نہیں لے گئی ہوں؟"

لاکلو[1] Choderlos de Laclos کے ناول Dangerous Acquaintances میں مادام دُمرتئی Mme de Merteuil وی کونت دُوالموں Vicomte de Valmont کو ایک خط میں لکھتی ہے:

وی کونت دُوالموں ——— مادام دُمرتئی، ایک مرد اور ایک عورت ——— یہ دونوں ساتھی ہیں، شریکِ کار ہیں، ساتھ ساتھ سازشوں کے جال پھیلاتے ہیں، دُوسروں کی زندگی

---

[1] لاکلو کا یہ سارا ناول خطوط پر مشتمل ہے۔

تباہ کر کے اس تباہی سے لطف اندوز ہوتے ہیں، جی بھر کے داد عیش دیتے ہیں، دونوں بُرائی کا سرچشمہ ہیں، دونوں برابر کے قد کے ہیں لیکن ان میں وہی فرق ہے جو ایک مرد اور ایک عورت کا فرق ہے۔

والموں کو اپنی ذات ذاتی، شہرت پر فخر ہے۔ وہ اپنے عیاشانہ کارناموں اور کامرانیوں کی تشہیر چاہتا ہے۔ مادام دمرتی اپنی نیک نامی پر خراش تک نہیں آنے دیتی۔ وہ ہر کام چھپ چوری کرتی ہے۔ پردے کے پیچھے وہ ایک کلوپیٹرا کی زندگی بسر کرتی ہے لیکن پردے سے باہر، سوسائٹی کے سامنے، وہ ایک نہایت ہی پاکباز اور باعزت عورت کا روپ دھار لیتی ہے۔

"جب شیطان زاہد کا روپ دھار لے، وہ فرشتوں کو سبق دے سکتا ہے:" والموں ایک خط میں کہتا ہے۔ لیکن والموں صرف کہتا ہے، مادام دمرتی کر دکھاتی ہے۔

مادام دمرتی جب تک والموں کی حلیف اور شریک کار رہتی ہے، اس سے قدم قدم پر بازی لے جاتی ہے۔ جب حریف بن کر اس سے ٹکر لیتی ہے تو اس کی ہستی کو مٹا دیتی ہے۔

اس کے ابرو کے ایک اشارے سے، منہ قدری چند جنبشوں سے گھر کے گھر تباہ ہو جاتے ہیں لیکن کسی کو کانوں کان خبر نہیں ہوتی کہ ان خطرناک سازشوں میں، اس تباہی و تاراجی میں مادام دمرتی کا ہاتھ ہے۔ اس کی سیہ کاری کا نشان دینے والے صرف چند خطوط ہیں جو اس نے والموں کے نام لکھے ہیں اور جن کے ایک ایک جملے سے اس کی خطرناک، پُرزور، غیر معمولی شخصیت جھلکی پڑتی ہے۔

"میں اپنا کارنامہ آپ ہوں،" مادام دمرتی اپنے بارے میں کہتی ہے۔

"میں ایک نئی ڈیلیلا ہوں اور نئے زمانے کے کتنے سیمسن ہیں جن کے بال میری قینچی کی زد میں ہیں!"

ڈیلیلا کی عیاری اور دغابازی سے سیمسن کی فوق البشری قوت بھی سلب ہو گئی!

زلیخا کی عیاری نے اپنی دعوتِ گناہ کی پاداش میں یوسف کو زنداں میں بھجوایا۔ حالاں کہ یوسف کا پیچھے سے دریدہ دامن اس کی بے گناہی اور پاک دامنی کا ثبوت تھا۔

میکبتھ خون کرنے کے بعد کرب سے چلا اٹھا کہ اس نے اپنی نیند ہی کا خون کر لیا ہے۔

لیڈی میکبتھ کے سینے میں اس سے کہیں زیادہ سخت دل تھا۔

آگمنان کے قتل میں ایجستھس کا بھی ہاتھ تھا۔ لیکن ایجستھس کی اس عورت (کلائیٹمنسٹرا) کے سامنے حیثیت ہی کیا ہے جو اپنے شوہر (آگمنان) کو نہایت ہولناک طریقے سے قتل کرنے کے بعد لہو میں ڈوبی ہوئی کلہاڑی ہاتھ میں لیے ڈلیر اور نڈر، آرگوس کے باشندوں کے سامنے آ کھڑی ہوئی تھی؛ اُس کی آنکھوں سے شرارے برس رہے تھے اور کلہاڑی سے تازہ لہو ٹپک رہا تھا —— ادب میں عورت کی یہ غالباً سب سے دہشت ناک تصویر ہے!

اور سلومی نے اپنے مستانہ رقص کی قیمت یہ مانگی کہ اُس کے محبوب کا سر کاٹ کر اس کے سامنے پیش کیا جائے تاکہ وہ اُس کے مُردہ لبوں کا بوسہ لے سکے۔ کیوں کہ زندگی میں یوحنا کے پاکیزہ لب سلومی کے لبوں کے مَس سے ملوث نہ ہونا چاہیے تھے۔

اور یہ پنڈورا تھی جو اپنی کاسکٹ میں سیاہ پروں والی برائیاں ساتھ لے آئی جن سے انسان پر تاریکی اُتری۔

اور یہ حوا تھی جس نے اس "بنیادی گناہ" کی طرف پہلا قدم اُٹھایا جو "انسان کی افتاد" کا باعث ہوا۔

کفّارۂ گناہ

یہ پنڈورا تھی جو اپنی باسکٹ میں کالے پروں والی بُرائیاں، دُکھ اور مصیبتیں ساتھ لے آئی جس سے انسان پر تاریکی اتری - اور یہ حوّا تھی جس نے اس بنیادی گناہ کی طرف پہلا قدم بڑھایا جو انسان کی افتاد کا باعث ہوا -

I

لیکن پنڈورا اپنی باسکٹ کی تہ میں ایک ننھی سی سنہری اور روشن چیز بھی لے آئی - انسان کے لیے امید کا نایاب اور نادر تحفہ ! اور مریم نے حوّا کے گناہ کا کفارہ ادا کیا - مریم جس کی نسائیت پاکیزگی، تقدس اور ماتنا سے مرکب ہے -

پنڈورا، کائنات کی پہلی عورت، نسلِ انسانی کے لیے ایک نحوست بنا کر بھیجی گئی تھی، لیکن اسی کے ہاتھوں وہ نایاب، بے بہا جوہر بھی بھیجا گیا جو انسانیت کے دکھوں کا مداوا اور انسان کے لیے امید کی علامت ہے -

گویا پنڈورا کے پاس زہر بھی تھا اور تریاق بھی - پنڈورا کے بطن سے تشویش (EPIMELIA) بھی پیدا ہوئی اور امید بھی (ELPORE) - یہاں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ تشویش بیٹی تھی اور امید بیٹا) - اس سے پنڈورا یعنی عورت کی شخصیت اور اس کی تخلیقی حیثیت میں دو متضاد پہلوؤں کی یکجائیت کا پہلو نکلتا ہے -

پرومیتھیوس نے پنڈورا کو زیوس کی طرف سے دامِ فریب سمجھ کر قبول کرنے سے انکار کیا - لیکن پرومیتھیوس کے بھائی اپیمیتھیوس نے پنڈورا کو ایک بے بہا قیمتی خزانہ سمجھ کر

قبول کیا۔ گوئٹے کے "پنڈورا" میں پنڈورا اپیمتھیوس کے لیے نہ صرف ایک قیمتی خزانہ ہے بلکہ ایک اعلیٰ ترین قدر بھی ہے۔

گوئٹے[1] اور اسپٹلر[2] دونوں نے پنڈورا کو روح کی حیثیت دی ہے۔ چناں چہ گوئٹے کی پنڈورا ویلرے کی حوا سے بالا و برتر ہے جو محض معصومیت، کمزوری اور ترغیب کی علامت ہے۔

یوں حوا کی حیثیت بھی انجیل اور توریت میں مرد کی ساتھی اور مددگار کی ہے۔ حوا آدم کی پسلی سے تخلیق کی گئی۔ گویا عورت مرد ہی کے وجود کا ایک جزو بھی تھی اور ساتھ ہی مرد کے وجود کی تکمیل بھی۔ افلاطون کے نظریہ کے مطابق یہ دونوں جزو دائرے کے دو حصے ہیں جو ایک دوسرے سے جدا ہو کر ہمیشہ ایک دوسرے کی تلاش میں رہتے ہیں اور جب وہ ملتے ہیں تو وجود کی تکمیل ہوتی ہے۔

لہٰذا عورت محض ترغیب اور کمزوری نہیں بلکہ مرد کی ساتھی، مرد کے وجود کی تکمیل اور روح کے عکس کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔

اور عورت اپنی اعلیٰ ترین شبیہ میں "ماں" ہے۔ ماں بن کر عورت نے اپنے پہلے ازلی گناہ کا کفارہ ادا کیا تھا۔

بنیادی گناہ کی پاداش میں عورت کو بچہ پیدا کرنے اور اس پیدائش میں شدید درد اٹھانے کی سزا دی گئی۔ یہ صرف سزا نہ تھی بلکہ ایک اہم ذمہ داری کہ حیات کا دوام اور زندگی کی تجدید عورت کی ذات سے وابستہ کی گئی۔ اس نئی زندگی کے لیے، جو اس کی اپنی تخلیق، اس کی اپنی زندگی کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ ماں کے دل میں محبت اور مامتا کا ایک ایسا لاجواب، پاکیزہ اور مقدس جذبہ ہوتا ہے، جس سے ماں کے روپ میں عورت ایک بلند و برتر ہستی بن جاتی ہے۔

---

[1] GOETHE 'PANDORA' 'PROMETHEUS FRAGMENT'

[2] SPITTLER PROMETHEUS AND EPIMETHEUS

مریم ماں کے تصوّر کی اعلیٰ ترین مظہر ہے۔ رِلکے نے THE LIFE OF VIRGIN MARY میں سیدیقہ مریم کی شبیہ پاکیزگی، تقدّس اور ماممتا سے تشکیل دی ہے۔ دُنیا کے بڑے بڑے فن کاروں اور مصوّروں اور بُت تراشوں نے خصوصیت سے رافائیل اور مائیکل اینجلو نے عورت کے اس بلند تصوّر کو میڈونا یعنی مریم کی شبیہ میں ظاہر کیا ہے۔

اور مریم کی ماممتا حوّا کے گناہ کے کفارے کی صورت مانی گئی ہے۔ ڈنکن تھامس نے مریم کے اس کفارے اور مریم کی مجرُوح ماممتا کو "CRUCIFIXION" میں منظوم کیا ہے کہ کنواری مریم نے اپنی ناکردہ گناہی میں ماں بن کر بچّہ کی تخلیق کی اذیت بھی اٹھائی اور اپنے بیٹے کی سُولی پر موت بھی دیکھی اور یوں مریم نے عورت کے پہلے ازلی گناہ کا بڑا زبردست کفّارہ ادا کیا۔

اور عورت اپنے گناہ کا کتنا زبردست کفّارہ ادا کرتی ہے جو ماں بن کر اپنے بچے کو اپنے ہاتھوں موت کے حوالے کر دیتی ہے۔

منٹو کے ایک شہ پارے "سڑک کے کنارے" میں عورت ماں بن کر اپنے گناہ کا کفارہ اپنی بچّی کی قربانی سے دیتی ہے۔

اپنی ماممتا کا گلا گھونٹ کر اپنے سینے میں اُمڈتے ہوُئے جذبات اور احساسات کو کچل کر جب ایک ماں اس زندگی کو ختم کرنے لگتی ہے جو اس کی اپنی زندگی کا ایک حصّہ تھی، جو اس کے اپنے خون سے بنی تھی، اس کی اپنی کوکھ سے تشکیل پائی تھی، وہ ماں کس بے پناہ ذہنی و روحانی کرب و اذیت سے گزرتی ہوگی؟

اس کفّارہ اور اُس کفّارہ کا المیہ بہت گہرا ہے۔

اور اس المیے کو اپنی ساری گہرائیوں، اپنی ساری POIGNANCY کے ساتھ منٹو نے بڑے اچھوتے انداز میں عورت کی اپنی مضطرب ذہنی کیفیات اور محسوسات کے ذریعے پیش کیا ہے۔

یہ عورت کی شخصیت کی تکمیل تھی کہ وہ ماں بن رہی تھی۔ ایک "موتی" اس کی کوکھ کی سیپ میں تشکیل پا رہا تھا۔ ماتا اس کی ساری رگوں میں سرایت کر رہی تھی۔ اس کے سینے کی دودھ بھری گولائیوں میں مسجد کے اُجلے پاکیزہ میناروں کی سی تقدیس پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن یہی موتی سیپ سے نکل کر گناہ کی زندہ علامت بن جائے گا۔ انگلیاں اٹھیں گی سیپی کی طرف بھی، موتی کی طرف بھی۔ یہ انگلیاں سنپولیاں بن کر ان دونوں کو ڈسیں گی اور اپنے زہر سے ان کو نیلا کر دیں گی۔

اور عورت یوں محسوس کرتی ہے گویا وہ ناتھوزن کے THE SCARLET — LETTER کی ہیسٹر کی طرح ایک چوراہے پر کھڑی ہے۔ اُس کے سینے پر گناہ کی علامت ایک سرخ نشان دہک رہا ہے۔ انگلیاں اُس نشان کی جانب اُٹھ رہی ہیں۔

ماں کی ماتا، تقدیس اور طہارت — نہیں، کچھ بھی نہیں — یہ سب لوگ اسے سنگسار کر دیں گے۔ گو اس پر پہلا پتھر اٹھانے کا ان میں سے کوئی مجاز نہیں!

اُن دونوں کی زندگی موت سے بدتر ہو گی۔ اس سے بہتر ہے کہ اس ننھی سی زندگی کو زمانے کی مسموم ہوا کے تھپیڑے کھانے سے پہلے آغاز ہی میں ختم کر دیا جائے۔

پھر عورت اپنی ماتا سے نبرد آزما ہوتی ہے اور اس کی ہستی میں ایک ہلچل مچ جاتی ہے۔ ایک ہلچل، ایک جذباتی طوفان، ایک کشمکش! اور مجبوری اور بے بسی کی وہ آخری چیخ — "مت چھینو، اسے مت چھینو، تم نہیں جانتے یہ کتنا قیمتی ہے۔ میری روح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو!"

منٹو کے "سڑک کے کنارے" میں، ایک زخمی روح ہے۔ ایک عورت اور ایک ماں کی زخمی، پھڑپھڑاتی ہوئی روح! (یہ افسانہ پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ منٹو نے صرف جسم کے افسانے لکھے ہیں)۔

یہاں المیہ صرف نوزائیدہ بچی کی موت کا نہیں ہے۔ اس سے بڑا المیہ تو یہ ہے کہ ایک ماں اپنی ماتا کا خون کرنے پر مجبور کر دی جاتی ہے اور سماج بے دردی سے عورت کے اس سب سے اہم وجود "ماں" کا بھی گلا گھونٹ دیتی ہے۔

عورت، ماں ہوتی ہے، یہ ضروری نہیں کہ ماں کے روپ میں وہ کوئی پاکیزہ، مقدس میڈونا ہی ہو۔ کسی پاکیزہ مقدس میڈونا کا ماں ہونا کوئی تعجب خیز امر نہیں۔ ماںتا کا اعلیٰ وارفع جذبہ عورت کی فطرت میں اتنا گہرا ہوتا ہے کہ ایک اینا کرینینا (ٹولسٹائے) ایک مادام بواری (فلابیر) اور ایک تھریس (فرانسوا موریک) بھی ماں ہے۔

ایما بواری اپنی نفسانی طلب کو پورا کرنے اور رومانی (EROTIC) تشنگی بجھانے میں کوشاں رہی۔ تاہم ماںتا کے جذبے سے وہ بھی محروم نہیں رہی۔ تھریس یعنی وہی تھریس جس نے اپنے شوہر کو دوا میں تھوڑا تھوڑا زہر دے کر مارنے کی کوشش کی تھی، آخر میں ایک ایسی ماں رہ گئی جس کے لیے اس کی بیٹی کی ہستی ہی سب کچھ تھی۔ تھریس کی آخری زندگی میں متزلزل کرنے والا موقع بھی آتا ہے لیکن آخر اس کی ماںتا اس کش مکش سے کامران نکل آتی ہے۔ اس موقع پر جب اس کی بیٹی کا چاہنے والا خود اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔ تو تھریس میں عورت کی نفسیاتی شخصیت اور عورت کی ماںتا ایک دوسرے کے مدِ مقابل آجاتی ہیں اور فتح ماںتا کی ہوتی ہے۔

ٹولسٹائے نے اینا کرینینا کو اپنی ان دو شخصیتوں یعنی نفسانی اور مادرانہ کے تصادم اور کش مکش میں انتہائی کرب و اذیت سے گزرتے دکھایا ہے۔ اینا کے یہ الفاظ اس کش مکش کو سادگی اور اختصار سے پیش کرتے ہیں:

"یہ دونوں سیریزا (اپنے شوہر سے اینا کا بچہ) اور ورانسکی (اینا کا محبوب) میں صرف ان دونوں سے محبت کرتی ہوں۔ لیکن یہ دونوں ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ میں ان دونوں کو ملا نہیں سکتی، حالاں کہ میں چاہتی یہی ہوں۔" یہ کرب ناک اذیت اور کش مکش اینا کے المیہ کا ایک اہم جزو ہے۔ دراصل ان تینوں، مادام بواری، تھریس اور اینا کرینینا کے کردار کا المیہ اسی کمزوری سے پیدا ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی انسانیت کے نفسانی پہلو کو تسکین پہنچانے اور رومان کی طلب کو پورا کرنے میں ماں کی زبردست شخصیت کو دھچکا پہنچایا۔

ٹولسٹائے کی ہیروئینوں میں

اپنی رُومانی اور نفسانی طلب کے لیے اپنی ممتا کی قربانی دینی پڑتی تو WAR AND PEACE کی نتاشا ایسی عورت ہے جو اپنی نوجوانی میں نمایاں Erotic شخصیت کو اور اپنی ہیجانی فطرت کو اس طرح زیر کر لیتی ہے کہ وہ صرف ماں اور مکمل ماں بن کر رہ جاتی ہے۔ پہلی نتاشا، دوسری نتاشا میں جو ایک مکمل بیوی اور ماں ہے، اس طرح مدغم ہو جاتی ہے کہ پہلی نتاشا کا نام و نشان تک نہیں ملتا۔ دراصل نتاشا کی فطرت ہی مادرانہ جذبے کے خمیر سے بنی تھی اور اس کی طبیعت میں جو ہیجان، جو اضطراب اور حدت تھی، وہ اس لیے تھی کہ جب تک وہ ماں اور بیوی نہ بنی تھی، وہ اپنے آپ سے غیر مطمئن اور بے چین تھی اور اس کی شخصیت ابھی تشنۂ تکمیل تھی۔

عورت کی فطرت میں یہ دونوں پہلو ساتھ ساتھ موجود ہیں — مادرانہ اور نفسانی عورت ماں ہے یا طوائف، سوال ان دونوں عناصر میں تناسب کا ہے۔ حد سے بڑھی ہوئی نفسانیت عورت کو طوائفیت کی طرف لے جاتی ہے۔ ورنہ وہ ہوتی ماں ہی ہے۔

ماں اور طوائف بالکل الگ الگ، یعنی منطق کی زبان میں MUTUALLY EXCLUSIVE نہیں ہیں کیوں کہ عورت کی ان دونوں قسموں میں کوئی حدِ فاصل نہیں ہے۔ عورت ماں بھی ہوتی ہے اور طوائف بھی۔ اور اس کی فطرت کے ان دو متضاد پہلوؤں میں پیہم تصادم اور ٹکراؤ رہتا ہے اور یہ کشمکش عورت کی نفسیات کا ایک بہت اہم پہلو ہے۔ ڈاکٹر ہیکن نے عورت کے اس نفسیاتی بناؤ کا انکشاف کیا ہے کہ ہو سکتا ہے ایک عورت جسمانی طور پر ہرجائی نہ ہو لیکن اس کا ذہنی اور نفسیاتی بناؤ ایسا ہو۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ ایک عورت جسمانی طور پر اتنی زرخیز ہو کہ درجن بھر بچوں کی ماں بنے اور پھر بھی غیر مادری طوائفانہ فطرت رکھتی ہو۔ اس کے برخلاف جسمانی اعتبار سے ایک ہرجائی عورت بلکہ ایک پیشہ ور طوائف بھی ذہنی اور نفسیاتی اعتبار سے ایک مکمل ماں ہو سکتی ہے۔

منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں عورت اس نوع سے تعلق رکھتی ہے، جو جسمانی اعتبار سے ہرجائی، بلکہ پیشہ ور طوائف ہونے کے باوجود ایک مکمل بیوی اور ماں

ہے۔ چناں چہ منٹو کے بیشتر نسوانی کرداروں مثلاً جانکی، زینت، شاردا، بڑھی لڑکی، شوتجا اور ممی میں نرمی، خلوص، محبت، خدمت گزاری، گھریلو پن اور مامتا کی فراوانی ہے۔ یہ سب کی سب ماں کی فطرت رکھنے والی نسائی عورتیں ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ حالات نے، زمانے نے اور سماج نے انھیں ماں اور بیوی بننے نہ دیا ہو، یا ماں بننے پر بھی طوائف کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کر رکھا ہو۔

عورت کی بھرپور مامتا جب اپنے صحیح مفعول بچوں کو پانے سے محروم رہتی ہے تو اپنے لیے دوسرے مفعول ڈھونڈ لیتی ہے، اور دوسری طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ یہ مامتا خود جنسی مفعول کی طرف بھی منتقل ہو سکتی ہے۔ چناں چہ کبھی کبھی عورت کی ہرجائیت بھی اس کی تشنہ مامتا کا نتیجہ ہوتی ہے گو عورت کو خود اس کا شعور نہیں ہوتا۔ [1]

جانکی کی مامتا کے مفعول اس کے محبوب مرد ہیں۔ جانکی میں جو ماں ہے وہ عزیز، سعید، نرائن یا کسی بھی مرد سے محبت کر سکتی ہے۔" لیکن اس کی زندگی کے حالات ایسے ہیں کہ وہ ماں بننے کے امکان سے گھبراتی ہے۔ جانکی کو خود اپنی بھرپور مامتا کا شعور ہی احساس نہیں۔ وہ کہتی ہے: "بچے مجھے پسند ہیں لیکن کون پالتا پھرے۔" لیکن وہ اپنے جنسی ساتھیوں سے صرف ایک محبوبہ کی طرح نہیں، ایک ماں بن کر پیار کرتی ہے۔ بچوں کی طرح ان کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ عزیز کو اصرار سے دوا پلاتی ہے۔ آگ جلا کر غسل کے لیے پانی گرم کر دیتی ہے، مبادا ٹھنڈے پانی سے نہانے سے کہیں عزیز کو زکام ہو جائے۔ سعید کی بھی وہ اسی خلوص سے خدمت کرتی ہے۔ اسے جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ پھر منھ دھلواتی ہے، ناشتہ کراتی ہے۔ اُن میں سے کوئی دور ہو تو روز خط لکھتی ہے۔ تار پر تار دیتی ہے۔ کوئی بیمار ہو تو اس لگن سے اس کی تیمارداری کرتی ہے کہ اُسے خود اپنا ہوش نہیں رہتا۔ بیمار کے سرہانے جاگ جاگ کر راتیں گزارتی ہے۔ سعید کی بیماری کا حال سُن کر اس کے پاس جانے کے لیے بخار کی حالت میں سفر کرتی ہے۔ چلتی ٹرین پر چڑھنے کی کوشش کرتے

---

[1] DR. HELEN DEUTSCH : 'PSYCHOLOGY OF WOMEN'

ہونے لگ پڑتی ہے۔ دائیں بُری طرح چھِل جاتی ہیں۔ پھر بھی اس حالت میں سفر کر کے وہ سعید کے پاس پہنچتی ہے اور بے حس اور سنگ دل سعید اسے اسی حالت میں نکال دیتا ہے۔ تاہم جانکی کی بے غرضی اور خلوص کا یہ عالم ہے کہ اسپتال میں اس کی مزاج پرسی کو آنے والوں سے وہ سب سے پہلے یہی پوچھتی ہے کہ سعید اب کیسا ہے؟

یہ جانکی جو اپنی ذات کی پروا کیے بغیر دوسروں کا اتنا خیال رکھتی ہے اور اپنے ساتھی مردوں کو اس قدر خلوص، محبت اور ممتا سے فیض یاب کرتی ہے، بار بار اس دوسری جانکی کے پیچھے سے اُبھرتی ہے جو اپنی جسمانی حیثیت میں ہرجائی ہے۔ گو جنسی اور انسانی پہلو بھی جانکی کے کردار میں خاص اہمیت رکھتا ہے اور منٹو نے ہماری توجہ بار بار اس طرف یوں دلائی ہے کہ جانکی کی شلوار کالی شلوار کی طرح مشہور ہو گئی ہے۔ ...رسی پر لٹکتی ہوئی شلوار گویا جانکی کی ہرجائیت اور نفسانی شخصیت کی علامت بن جاتی ہے۔ اور جانکی کے کردار پر طوائفیت کی مہر لگ جاتی ہے۔

یہ درست ہے کہ جانکی میں عورت کی فطرت کے دونوں پہلو ہیں۔ وہ طوائف بھی ہے اور ماں بھی۔ تاہم اس ایثار اور سپردگی، خلوص و خدمت گزاری، محبت اور ممتا کے ساتھ جانکی ماں سے کہیں زیادہ قریب ہے۔ عورت کی نفسانی شخصیت میں طلب اور حصول کا جذبہ ہوتا ہے۔ ایثار اور سپردگی کا جذبہ عورت کی ممتا سے وابستہ ہے۔ جانکی کی مادرانہ فطرت اس کی نفسانی فطرت پر حاوی ہے۔ چناں چہ وہ عزیز کو چھوڑ کر، جو اس وقت اس کا جنسی ساتھی ہو سکتا تھا، بیمار سعید کے پاس چلی جاتی ہے۔ کیوں کہ عزیز کو اس وقت صرف اس کے جسم کی ضرورت تھی، اور بیمار سعید کو اس کی محبت، خدمت گزاری اور ممتا کی ضرورت تھی۔

جانکی کی ہرجائیت میں بھی ایک طرح سے محبت کی وسعت نظر آتی ہے۔ اس کی جسمانی ہرجائیت جنسی افراط و تفریط، بے راہ روی، اور گناہ کا اتنا احساس نہیں دلاتی جتنا اس فیاضی کا ایک جزو معلوم ہوتی ہے جو اس کی سرشت میں رچی ہوئی ہے۔ جانکی میں ایک عجیب خود سپردگی ہے — بے غرض خود سپردگی۔ وہ اپنے آپ کو

مردوں کے حوالے کرتی بھی ہے تو یہ سمجھ کر کہ اس کے ساتھ کی اُنھیں ضرورت ہے۔ اس کی ہستی اُن کے لیے کارآمد ہے اور اس کا وجود اُن کے لیے راحت بخش ہے۔ اس بے غرضی کا مطلب یہ نہیں کہ اس سپردگی میں کوئی قربانی تھی یا جانگی کو خود کوئی لذت اور مسرت نہیں ملتی تھی۔ لذت اور مسرت جانگی خود بھی محسوس کرتی تھی لیکن اسے زیادہ مسرت دوسروں کو مسرت دینے میں حاصل ہوتی تھی۔

چیخوف کی "ڈارلنگ" (اولنکا) کی طرح اُس کے پاس خلوص و محبت کا ایسا بھرپور خزینہ ہے کہ وہ کسی کو یہ محبت دیے بغیر، کسی سے لگاؤ رکھے بغیر اور اپنی ہستی کو کسی سے وابستہ کیے بنا رہ ہی نہیں سکتی چیخوف کی اولنکا اپنی ہستی کو دوسروں میں اس طرح مدغم کیے دیتی تھی کہ اس کی اپنی کوئی الگ شخصیت ہی باقی نہ رہی۔ یکے بعد دیگرے جن مردوں سے اسے لگاؤ رہا وہ انھیں کے لیے جیتی تھی، انھیں کے ماحول سے دل چسپی لیتی تھی۔ انھیں کی باتیں کرتی تھی۔ انھیں کی نگاہ سے دیکھتی تھی اور انھیں کے دماغ سے سوچتی تھی۔ ان میں سے کسی ایک کی موت یا جدائی اُس کے وجود میں خلا پیدا کر دیتی۔ وہ یوں بالکل تہی الدماغ اور احساس سے یکسر عاری ہو جاتی جیسے اُن سے الگ اس کا اپنا کوئی وجود ہی نہ تھا۔ اس کی اپنی ہستی ہی نہ تھی۔ وہ دوسروں میں جیتی تھی۔

چیخوف کی ڈارلنگ، جو ماں نہ ہوتے ہوئے بھی ماں تھی، ادب میں مکمل نسائی اور مادرانہ عورت کی ایک نادر مثال ہے اور چیخوف نے اس افسانے میں اپنے اس کردار کو صحیح منزل پر پہنچایا بھی ہے۔ چنانچہ اولنکا کی ممتا دوسری منزلوں سے گزرتی ہوئی آخرکار اپنا صحیح مفعول پا لیتی ہے۔ پہلے تو اس کی مادرانہ شفقت کے مفعول وہ مرد ہی تھے، جن سے اُس کا تعلق اور لگاؤ تھا، اور جو یکے بعد دیگرے اس کے شوہر یا ہونے والے شوہر رہے تھے۔ ان مردوں کے لیے وہ اپنا سب کچھ وقف کیے دیتی تھی۔ تاہم اس کی بھرپور محبت اور بے پناہ ممتا تشنۂ تکمیل ہی رہی تھی کیوں کہ اس کے کوئی بچے نہ تھے۔ آخر میں جب وہ ڈاکٹر کے بچے کی پرورش اور دیکھ بھال اپنے ذمّے لے لیتی ہے تو بچے میں یوں محو ہو جاتی ہے کہ دنیا و مافیہا کو بھول جاتی ہے۔ حتّٰی کہ اب اُسے

بچّے کے باپ ڈاکٹر سے بھی کوئی سروکار نہیں رہتا جو اس کے دوسرے شوہر کی موت کے بعد اس کی مادرانہ شفقت اور محبت کا مرکز بن گیا تھا۔ اس بچّے کو پاکر صحیح معنوں میں ماں بننے کے بعد اولنکا کی شخصیت اور زندگی مکمل ہو جاتی ہے۔

جانکی یوں خالص 'ماں' تو تھی نہیں اور نہ اس کی ممتا اس حد تک اُس کے نفس پر غالب تھی کہ اگر وہ ماں بن جاتی تو بچّے اس کی محبت اور شفقت میں وہ جگہ لے سکتے جو اس کے مرد ساتھیوں کو حاصل تھی۔ کم از کم یہ تو ممکن نہ تھا کہ کوئی بچہ اس کے مرد ساتھیوں کا اس طرح نعم البدل بن جاتا کہ اس کے بعد اُسے مرد ساتھیوں سے کوئی سروکار نہ رہتا۔ جانکی کی زندگی میں مرد یکے بعد دیگرے آتے ہی جاتے اور شاید اس کی محبت اور ممتا کے مفعول بھی ہمیشہ یہ مرد ہی رہتے کیوں کہ جانکی کی فطرت اسی خمیر سے بنی تھی۔ اولنکا کے برخلاف جانکی کی فطرت میں جنسی اور نفسیاتی پہلو بہت قوی ہے۔ اولنکا کے کردار کے ساتھ شاذ ہی جنسیت اور نفسانیت وابستہ کی جا سکتی ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس تو خیر یہاں پیدا ہوتا ہی نہیں کیوں کہ جو مرد اولنکا کی زندگی میں آتے تھے وہ یا تو اُس کے شوہر تھے یا ہونے والے شوہر۔ ویسے بھی مردوں سے اس کے لگاؤ میں نفس کا کوئی دخل نہیں تھا۔ اولنکا بس ماں تھی۔

جانکی ماں اور طوائف کا امتزاج ہونے کے علاوہ ایک اور حیثیت میں اولنکا سے مختلف ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ جانکی بھی یکے بعد دیگرے اپنے مختلف مرد ساتھیوں کے احوال سے اسی طرح دلچسپی لیتی تھی، انھیں کے بارے میں سوچتی تھی، انھیں کی باتیں کرتی تھی اور اپنے آپ کو ان سے اسی طرح وابستہ کر لیتی تھی کہ خود اپنی ذات کو ثانوی حیثیت دیتی تھی۔ تاہم وہ اپنی ذات کو دوسروں میں یوں مدغم تو نہیں کیے دیتی تھی کہ اس کی اپنی کوئی الگ شخصیت ہی باقی نہ رہے۔ جانکی کی شخصیت اولنکا کی طرح بالکل نرم، منفی، انفعالی اور سیّال شخصیت نہیں تھی کہ وہ دوسرے میں گھُل کر اپنے آپ کو کھو دے۔ اُس کی اپنی ایک الگ مثبت شخصیت ہے۔ اس لحاظ سے جانکی "میرا نام رادھا ہے" کی نیلم سے ملتی ہے جو ایک مثبت کردار ہے۔

اس میں نیلم اور موذیل کی قوت، جرأت اور دلیری تو نہیں لیکن وہ نیلم کی سی سیدھی کھری اور صاف گو ہے، اور نیلم کی طرح ریاکاری، مصلحت اندیشی اور دھوکے سے یکسر عاری۔

نیلم اور موذیل کی سرشت میں مردانہ عنصر ہے۔ جانکی، زینت، شاردا، نرم نسائی فطرت والی عورتیں ہیں، البتہ زینت اور شاردا جانکی کے مقابلے میں کمزور کردار ہیں۔ ڈارلنگ کی اولتکا کی طرح نرم، بے ضرر، انفعالی اور منفی۔ ان کی کوئی مثبت شخصیت نہیں ہے۔

زینت (بابو گوپی ناتھ) تو اتنی گھریلو، بے ضرر، سادہ لوح، پرخلوص، بے لوث بھولی بھالی لڑکی ہے۔ قسمت نے اُسے رنڈی بنا کر اس کے ساتھ بڑی ستم ظریفی کی ہے۔ وہ اتنی سیال اور منفی ہے کہ اپنی طرف سے کچھ کر نہیں پائی، اپنا کوئی ارادہ تک نہیں رکھتی۔ وہ تو بس خام مواد ہے، جس طرح چاہے کوئی ڈھال لے۔ بابو گوپی ناتھ کے پاس رہتی ہے تو اپنا خلوص، بے لوث محبت اور خدمت، سب کچھ اس کے لیے وقف کیے دیتی ہے۔ وہ روپے نہ دے تو اپنا زیور بیچ کر گزارہ کر لیتی ہے، لیکن اُسے چھوڑ کر نہیں جاتی۔ اور نہ وہ دُوسرے مردوں کو رجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ بابو گوپی ناتھ خود اس پر رحم کھا کر اپنے دوستوں کے ذریعے اُس کے لیے دُوسرے مرد مہیا کرتا ہے، اس خیال سے کہ بابو گوپی ناتھ کے پاس روپے ختم ہو جائیں اور وہ زینت کو داشتہ نہ رکھ سکے تو یہ بھولی بھالی لڑکی آخر اپنی زندگی کیسے بتائے گی؟ اور زینت بغیر سوچے سمجھے، بلا کسی چوں و چرا کے، اپنا آپ اُن دُوسرے مردوں کے حوالے بھی کر دیتی ہے۔ اسی خلوص، بے لوث محبت اور مکمل سپردگی کے ساتھ وہ ان میں سے ہر ایک سے محبت کرتی ہے۔ ان کے چلے جانے پر دُکھ محسوس کرتی ہے۔ اپنی معصومیت میں زینت کو یہ احساس تک نہیں ہوتا کہ وہ اپنا جسم بیچ رہی ہے اور آلودہ زندگی بسر کر رہی ہے۔

پھر زینت کو آخرکار ایک ایسا مرد مل جاتا ہے جو اسے سہرے جلوے کی بیاہی بیوی بنانے پر تیار ہو جاتا ہے۔ شادی کے دن جب زینت کو یہ احساس دلایا جاتا ہے کہ

آخر وہ ایک طوائف ہے، یہ طہارت کا ڈھونگ کیوں رچا رہی ہے تو دُکھ سے اس کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔ یہ زینتؔ کی زندگی کا سب سے بڑا لمحہ ہے جب وہ آخر بیوی بنتی ہے۔ کیوں کہ یہ گھریلو، پُرخلوص، بھولی بھالی لڑکی، جسے قسمت کی ستم ظریفی نے یا سماج کی بے انصافی نے طوائف بنا دیا تھا، دراصل بیوی اور ماں ہونے کے لیے بنی تھی۔

زینتؔ اور شاردؔا میں اتنی مماثلت ہے کہ وہ ایک ہی دھات کی بنی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔ زینتؔ آخر جس منزل پر پہنچتی ہے، شاردؔا اس منزل سے آگے نکل جاتی ہے۔ اس منزل سے گزرتے اس نے چوٹ بھی کھائی ہے۔ اس کا عیاش شوہر اُسے چھوڑ چکا ہے اور وہ اس کی امانت ایک بچّی گود میں لیے، اسی کوچہ میں آنکلی ہے جہاں وہ ماں سے طوائف بنتی ہے۔ لیکن ذرا کرید کر دیکھیے تو اُس میں فوراً ماں نکل آتی ہے۔

وہ ایک دم ماں بن گئی جب بچّی رو رہی ہے دُودھ کے لیے، وہ یہ کہہ کر وہ نذیر کے پاس سے اٹھ کر چلی جاتی ہے۔ نذیر بھی اُسی وقت اُس کے دِل پر فتح پا سکتا ہے اور اسے رام کر سکتا ہے، جب وہ اس کے ممتا کے نازک جذبہ کو چھو لیتا ہے۔ اس کی بچّی کو گود میں لیے کھلاتا ہے، بچّی کے بالوں میں جوئے ہوئے انگلیاں پھیر کر اُسے سُلاتا ہے اور اس کے زکام، پھوڑے پھنسیوں کے لیے دوائیاں منگا دیتا ہے اور ہنس کر شاردؔا سے کہتا ہے:

"اس کی ماں تو مَیں ہوں۔"

جب نذیر یوں اُس کی ممتا کو چھوتا ہے تو وہ موم کی طرح پگھل جاتی ہے اور دل و جان سے نذیر کی ہو جاتی ہے۔ ورنہ وہ غصیلی کٹیلی رہتی ہے اور کسی کے قابو میں نہیں آتی۔ دلّال کریم اس کی طوائفیت کو اُکسا کر اُس سے پیشہ کرانا چاہتا ہے تو وہ بپھری ہوئی ناگن کی طرح اسے کاٹنے دوڑتی ہے۔ (اس لحاظ سے شاردؔا اتنی نرم اور منفی نہیں جتنی کہ زینتؔ) نذیر بھی پہلے جب اسے ایک طوائف سمجھ کر پھنسانا چاہتا ہے تو اس کی تیوری پر بل پڑ جاتے ہیں اور وہ نفرت سے تین چار مرتبہ زمین پر تھوک کر گالیاں دینے لگتی ہے۔

شاردا کا خون کھول اُٹھتا ہے جب دلال کریم بجے پورے اس کی چھوٹی کنواری بہن شکنتلا کو اڑا لاتا ہے۔ کریم اس کی چھوٹی بہن سے پیشہ کرانے کی لاکھ کوشش کرتا ہے۔ وہ دو سو کے گاہک آتے ہیں لیکن شاردا ایک نہیں مانتی اور آخرکار اپنی بہن کی پاک دامنی برقرار رکھنے اور اسے واپس اپنے گھر پہنچانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

شاردا اپنی چھوٹی بہن کے لیے بھی ماں تھی۔ وہ چاہتی تھی کہ اس کی بہن شریف، پاکیزہ زندگی بسر کرے اور ایک پاک دامن لڑکی کی طرح بیاہی جائے۔

نذیر کے پاس بھی شاردا کی ممتا کی قدر ہے۔ شاردا کی دودھ بھری چھاتیوں سے دودھ کے چند قطرے نکل کر نذیر کے سینے سے چپک جاتے ہیں تو اسے ایک عجیب قسم کی لذت محسوس ہوتی ہے۔

"یہ دودھ .... ماں بننا کتنا اچھا ہے۔ مردوں میں یہ کتنی بڑی کمی ہے کہ وہ کھا پی کر سب ہضم کر جاتے ہیں۔ عورت کھاتی بھی ہے، کھلاتی بھی ہے۔ اپنے بچے کو پالنا کتنی شاندار چیز ہے یہ دودھ، یہ سفید آبِ حیات ہے۔"

دوسری دفعہ جب شاردا بمبئی آتی ہے تو منی کو اپنی نانی کے پاس چھوڑ آتی ہے۔ اور نذیر کو یوں محسوس ہوتا ہے، شاردا منی کے بغیر نامکمل ہے۔ شاردا تو اسی وقت مکمل تھی، جب وہ ماں تھی!

شاردا کا بے پناہ جسمانی خلوص، جس کا منٹو نے بار بار افسانے میں ذکر کیا ہے، اس کے روحانی خلوص ہی کا پیدا کردہ ہے۔ اسے نذیر سے واقعی دلی لگاؤ ہو جاتا ہے اور وہ ایک مکمل سپردگی کے ساتھ اپنا آپ اس کے حوالے کرتی ہے۔ شاردا نذیر کو صحیح معنوں میں اپنا پتی تصور کر لیتی ہے۔ ایک طوائف کی طرح اس سے پیسے لینا پسند نہیں کرتی بلکہ ایک مکمل بیوی کی طرح اس کی خدمت کرتی ہے۔ اس کی ہر بات، ہر پسند کا خیال رکھتی ہے۔ گھر کی سلیقہ شعاری سے دیکھ بھال کرتی ہے۔ نذیر کے لیے سوڈے کی بوتلیں، برف اور اس کی پسندیدہ سگریٹوں کا ڈبا منگوا رکھتی ہے۔

اور یہاں منٹو نے افسانے کو بڑا مناسب و موزوں موڑ دیا ہے اور مرد کی

نفسیات کا خوب تجزیہ کیا ہے ۔ جب شاردا واقعی گھریلو بیوی کی طرح اس کے ساتھ رہنے لگتی ہے تو نذیر کے لیے شاردا میں وہ کشش باقی نہیں رہتی ۔ شاردا اس سے بہت محبت کرنے لگتی ہے ۔ اس کا جسمانی خلوص پہلے سے بھی تیز تر ہو جاتا ہے ۔ لیکن نذیر کو اپنے گھر کے پاکیزہ ماحول میں وہ لذت نہیں ملتی جو اس ہوٹل کے غلیظ کمرے کے کثیف ماحول میں ، گناہ کے احساس سے پیدا ہوتی تھی ۔

"وہ سودے بازی نہیں تھی ، اس ہاتھ دے اُس ہاتھ لے والی بات نہیں تھی ، ہوٹل کی وہ غلاظت نہیں تھی ، یہ سب چیزیں مل کر ایک ماحول بناتی تھیں ۔ خود اپنے گھر پر میاں بیوی کے سے تعلق میں گناہ کی وہ لذت باقی نہیں رہی تھی ۔ اور نذیر شاردا سے بُری طرح اکتا جاتا ہے ۔ شاردا کو اس سے بہت صدمہ پہنچتا ہے اور وہ چُپ چاپ اپنی مُنّی کے پاس جے پور واپس چلی جاتی ہے اور جاتے ہوئے نذیر کے پسندیدہ سگرٹوں کا ڈبا خرید کر چھوڑ جاتی ہے !

جب بڑی لڑکی "ڈبری لڑکی" ایک گڑیا کی طرح چھم سے اندر چلی آتی ہے تو کفایت اور گیان کے گھر میں چپکے سے بہار آ جاتی ہے ۔ نہیں ، بہار کا ایک ہلکا سا جھونکا ۔ ایک مہک ، ایک لذیذ سی گرمی ، جو تھوڑی دیر کے لیے آئی اور چلی گئی !

یہ گڑیا سی لڑکی جس کا نام تک گیان کو معلوم نہ تھا ، اسٹیشن سے اس کے ساتھ چمٹی چلی آتی ہے ۔ آتے ہی گھر کا سارا کام سنبھال لیتی ہے ۔ پھر آدھ گھنٹے میں پانی سے بھرے کمرے صاف ہو جاتے ہیں ، سجا سجایا ناشتہ کفایت کے کمرے میں آ جاتا ہے ۔ پھول کی طرح کٹے ہوئے انڈے ، خوب صورت انداز سے پلیٹ میں سجا ہُوا سلاد ، مینا کاری کیے ہوئے توس ۔ بڑی لڑکی باورچی خانہ میں انگیٹھی کے سامنے بیٹھی مچھلی تل رہی ہے اور گھر کے نوکر بے حد خوش اُس کے ارد گرد ہنس ہنس کر اس سے باتیں کر رہے ہیں ۔ گھر بھر میں مسرت کی ایک لہر سی دوڑ جاتی ہے ، اور عورت کے لمس سے ہر چیز پر بہار سی آ جاتی ہے اور اس بیچلرز کوارٹرز میں کچھ دیر کے لیے عورت کے وجود سے ایک عجیب خوش گوار اور راحت بخش فضا پیدا ہو جاتی ہے ۔

جب گیان ہنومان ڈیوٹی سے واپس آتا ہے تو یہ لڑکی رات اُس کی ساتھی بنی رہتی ہے ۔ وہ صرف تین چار دن ان کے گھر میں رہتی ہے لیکن اس دوران میں وہ گیان کے لیے ، جس سے وہ

سرِ راہے مل گئی تھی، اور جو آخر تک اس کے نام سے بھی بے خبر رہا، ایک مکمل سلیقہ شعار بیوی بنی رہتی ہے۔

اور شوبھا ("نوبھا بائی") کا اصلی، باطنی وجود وہ ماں ہے جو صرف اپنے بیٹے کے لیے جیتی ہے اس کا ظاہری، جسمانی وجود، جس پر طوائف کی مُہر ہے، گویا مارفیا کے انجکشنوں سے بے حِس ہوگیا ہے۔ اس وجود سے وہ خود بے خبر ہے۔ اُسے اپنے جسم کی قطعی کوئی پروا نہیں۔ دولت اور مادی آسائش کے سامان جو ایک طوائف کی زندگی میں اوّلیں اہمیت رکھتے ہیں، ان سے وہ اتنی لاپروا ہے کہ اپنا کئی ہزار کا زیور اور کار تک ڈاکٹر خاں کے پاس بس یونہی چھوڑ جاتی ہے اور انھیں واپس لینے کا اسے خیال تک نہیں آتا۔ روپے بھی وہ صرف اس لیے کماتی ہے تاکہ ہر ماہ اپنے لڑکے کو دو سو روپے بھیج سکے۔ اور ہر تیسرے مہینے اس سے ملنے کے لیے سفر کر سکے۔ اس کی مارفیا زدہ زندگی کے اصل لمحات وہی ہیں جو اس کے بیٹے کے لیے وقف ہیں۔ وہ انھی لمحوں میں جیتی ہے۔

جب اس کا یہ اکلوتا بیٹا مر جاتا ہے تو وہ ڈاکٹر خاں کو بے پناہ کرب سے لکھتی ہے:
"میری اندھیری زندگی میں صرف ایک دیا تھا، وہ کل خدا نے بجھا دیا۔
بھلا ہو اُس کا"

بیٹے کی موت کے بعد شوبھا ایک چلتی پھرتی لاش ہے، ہڈیوں کا ڈھانچا۔ آنکھیں دھنسی ہوئی، بال پریشان اور گرد آلود۔ وہ پاگلوں کی طرح بھٹکتی پھرتی ہے۔ جب اُس سے کہا جاتا ہے کہ ڈاکٹر خاں اس کی موٹر واپس کرنے کے لیے اسے ڈھونڈ رہے ہیں تو وہ قہقہہ لگاتی ہوئی چلی جاتی ہے۔

"اس سے کہنا مت ڈھونڈے مجھے۔ میری طرف دیکھو، مَیں اتنی مدت سے اپنا کھویا ہُوا لال ڈھونڈتی پھر رہی ہوں۔ ڈھونڈنا بالکل بے کار ہے۔ کچھ نہیں ملتا۔ کچھ نہیں ملتا......"

ممّی ان سب ماؤں کی سرتاج ہے۔ ممّی دی گریٹ۔ (ممّی) جو سب کی مشترکہ ماں ہے۔ کپرن (KUPRIN) کے YAMA کی بوڑھی نائکہ اور وتلا بھی ماں تھی

لیکن وہ صرف اپنی بیٹی کے لیے ایک بہت اچھی ماں تھی ۔ وہ اپنی بیٹی پر اُس گناہ آلودہ فضا کا سایہ تک پڑنے نہیں دیتی تھی جس میں وہ خود رہتی تھی ۔ اُس کی بیٹی کو یہ مطلق خبر نہیں کہ اُس کی ماں کیا کاروبار کرتی ہے ۔ اپنی بیٹی کو اس کثیف ماحول سے بہت دُور رکھ کر وہ اُسے مناسب تعلیم دلواتی ہے اور اس کے آرام و آسائش کا ہر طرح خیال رکھتی ہے اور اپنی بیٹی کے لیے بڑی سے بڑی قربانی دینے کے لیے تیار ہے لیکن اپنے قحبہ خانے کی لڑکیوں کے ساتھ اس کا سلوک ماں کا سا نہیں بلکہ کسی جیل کے داروغہ کا سا ہے ۔ نہایت سخت گیر اور ظالمانہ ۔

منٹو کی ممی انھی لڑکیوں کے لیے ایک مکمل ماں تھی ۔ ان لڑکیوں کے لیے ہی نہیں بلکہ ان کے گاہکوں کے لیے بھی وہ ماں تھی ۔ وہ ڈولی ، پولی کی ممی تھی ۔ کٹی مصیلما ، فی لس کی ممی تھی ، چڈہ ، غریب نواز ، رام سنگھ اور رنجیت کمار ، سب کی ممی تھی ۔ وہ ان سب کی خبر گیری کرتی تھی ۔ اس کی نگاہ سب پر رہتی تھی ۔ اُس بلی کی طرح جو بظاہر آنکھیں بند کیے سستاتی ہے مگر اس کو معلوم رہتا ہے کہ اس کے پانچوں بچے کہاں ہیں اور کیا کیا شرارت کر رہے ہیں ۔ اس دل چسپ تصویر میں کون سا رنگ غلط تھا ..... ممی کا وہ بھڑکیلا ، شوخ ، واہیات میک اپ بھی ، جس کے نیچے اُس کی جھریاں صاف نظر آتی تھیں ، اس تصویر کا ایک ضروری جزو معلوم ہوتا تھا ۔ ممی نے اپنے چہرے پر شاید اس لیے یہ رنگ مل لیا تھا کہ اس کی اصلیت معلوم نہ ہو کہ اُس کے بدنما ظاہر میں ایک خوب صورت باطن پوشیدہ ہے ۔

ممی کے گھر کے ماحول میں قحبہ خانہ والی بات نہ تھی ۔ ہر چیز میں سلیقہ ، صاف ستھراپن ، ایک گھریلو فضا تھی ۔ حتیٰ کہ شراب بھی اس ماحول میں دُودھ معلوم ہوتی تھی ۔ ممی کے خلوص کی حدت اور جلا اور بھرپور ماستا سے اس فضا میں ایک پاکیزگی پیدا ہو گئی تھی ۔ ممی ایک لاجواب عورت تھی ۔ سارے جہاں کا درد اپنے جگر میں لیے پھرتی تھی ۔ اس کی ہمدردی اور دردمندی محض رسمی اور زبانی نہ تھی ۔ وہ وقت پڑنے پر ہر ایک کے کام آتی تھی ۔ خواہ کسی پر کتنا ہی کٹھن وقت آن پڑے ۔ ممی کی موجودگی سب کے لیے تسکین بخش تھی ۔ گویا معاملہ ممی کے ہاتھوں میں پہنچ گیا تو سمجھو بیڑا پار ہو گیا ۔

ممی نے دوڑ دھوپ اور ان تھک کوشش سے رام سنگھ کو قتل کے مقدمے سے

لیکن وہ صرف اپنی بیٹی کے لیے ایک بہت اچھی ماں تھی ۔ وہ اپنی بیٹی پر اُس گناہ آلود فضا کا سایہ تک پڑنے نہیں دیتی تھی جس میں وہ خود رہتی تھی ۔ اُس کی بیٹی کو یہ مطلق خبر نہیں کہ اس کی ماں کیا کاروبار کرتی ہے ۔ اپنی بیٹی کو اس کثیف ماحول سے بہت دُور رکھ کر وہ اُسے مناسب تعلیم دلواتی ہے اور اس کے آرام و آسائش کا ہر طرح خیال رکھتی ہے اور اپنی بیٹی کے لیے بڑی سے بڑی قربانی دینے کے لیے تیار ہے لیکن اپنے قحبہ خانے کی لڑکیوں کے ساتھ اس کا سلوک ماں کا سا نہیں بلکہ کسی جیل کے داروغہ کا سا ہے ۔ نہایت سخت گیر اور ظالمانہ ۔

منٹو کی ممی اپنی لڑکیوں کے لیے ایک مکمل ماں تھی ۔ ان لڑکیوں کے لیے ہی نہیں بلکہ ان کے گاہکوں کے لیے بھی وہ ماں تھی ۔ وہ ڈولی ، پولی کی ممی تھی ۔ کٹی مقیلما ، فی لس کی ممی تھی ، چڈھ ، غریب نواز ، رام سنگھ اور رنجیت کمار ، سب کی ممی تھی ۔ وہ ان سب کی خبر گیری کرتی تھی ۔ اس کی نگاہ سب پر رہتی تھی ۔ اُس بلی کی طرح جو بظاہر آنکھیں بند کیے سستاتی ہے مگر اس کو معلوم رہتا ہے کہ اس کے پانچوں بچے کہاں ہیں اور کیا کیا شرارت کر رہے ہیں ۔ اس دل چسپ تصویر میں کون سا رنگ غلط تھا ..... ممی کا وہ بھڑکیلا ، شوخ ، واہیات میک اپ بھی ، جس کے نیچے اُس کی جھریاں صاف نظر آتی تھیں ، اس تصویر کا ایک ضروری جزو معلوم ہوتا تھا ۔ ممی نے اپنے چہرے پر شاید اس لیے یہ رنگ مل لیا تھا کہ اس کی اصلیت معلوم نہ ہو کہ اُس کے بدنما ظاہر میں ایک خوب صورت باطن پوشیدہ ہے ۔

ممی کے گھر کے ماحول میں قحبہ خانہ والی بات نہ تھی ۔ ہر چیز میں سلیقہ ، صاف ستھرا پن ، ایک گھریلو فضا تھی ۔ حتیٰ کہ شراب بھی اس ماحول میں دودھ معلوم ہوتی تھی ۔ ممی کے خلوص کی حدت اور جلا اور بھرپور ماتا سے اس فضا میں ایک پاکیزگی پیدا ہو گئی تھی ۔

ممی ایک لاجواب عورت تھی ۔ سارے جہان کا درد اپنے جگر میں لیے پھرتی تھی ۔ اس کی ہمدردی اور دردمندی محض رسمی اور زبانی نہ تھی ۔ وہ وقت پڑنے پر ہر ایک کے کام آتی تھی ۔ خواہ کسی پر کتنا ہی کٹھن وقت آن پڑے ۔ ممی کی موجودگی سب کے لیے تسکین بخش تھی ۔ گویا معاملہ ممی کے ہاتھوں میں پہنچ گیا تو سمجھو بیڑا پار ہو گیا ۔

ممی نے دوڑ دھوپ اور تن تھک کوشش سے رام سنگھ کو قتل کے مقدمے سے

لیکن وہ صرف اپنی بیٹی کے لیے ایک بہت اچھی ماں تھی ۔ وہ اپنی بیٹی پر اُس گناہ آلود فضا کا سایہ تک پڑنے نہیں دیتی تھی جس میں وہ خود رہتی تھی ۔ اُس کی بیٹی کو یہ مطلق خبر نہیں کہ اُس کی ماں کیا کاروبار کرتی ہے ۔ اپنی بیٹی کو اس کثیف ماحول سے بہت دُور رکھ کر وہ اُسے مناسب تعلیم دلواتی ہے اور اس کے آرام و آسائش کا ہر طرح خیال رکھتی ہے اور اپنی بیٹی کے لیے بڑی سے بڑی قربانی دینے کے لیے تیار ہے لیکن اپنے قحبہ خانے کی لڑکیوں کے ساتھ اس کا سلوک ماں کا سا نہیں بلکہ کسی جیل کے داروغہ کا سا ہے ۔ نہایت سخت گیر اور ظالمانہ ۔

منٹو کی ممی انھی لڑکیوں کے لیے ایک مکمل ماں تھی ۔ ان لڑکیوں کے لیے ہی نہیں بلکہ ان کے گاہکوں کے لیے بھی وہ ماں تھی ۔ وہ ڈوتی، پولی کی ممی تھی ۔ کٹی مقیلما ولس کی ممی تھی، چڈہ، غریب نواز، رام سنگھ اور رنجیت کمار، سب کی ممی تھی ۔ وہ ان سب کی خبر گیری کرتی تھی ۔ اس کی نگاہ سب پر رہتی تھی ۔ اُس بلی کی طرح جو بظاہر آنکھیں بند کیے سستاتی ہے مگر اس کو معلوم رہتا ہے کہ اس کے پانچوں بچے کہاں ہیں اور کیا کیا شرارت کر رہے ہیں ۔ اس دلچسپ تصویر میں کون سا رنگ غلط تھا ․․․․ ممی کا وہ بھڑکیلا، شوخ، واہیات میک اپ بھی جس کے نیچے اُس کی جھرّیاں صاف نظر آتی تھیں، اس تصویر کا ایک ضروری جزو معلوم ہوتا تھا ۔ ممی نے اپنے چہرے پر شاید اس لیے یہ رنگ مل لیا تھا کہ اس کی اصلیت معلوم نہ ہو کہ اس کے بدنما ظاہر میں ایک خوب صورت باطن پوشیدہ ہے ۔

ممی کے گھر کے ماحول میں قحبہ خانہ والی بات نہ تھی ۔ ہر چیز میں سلیقہ، صاف ستھرا پن، ایک گھریلو فضا تھی ۔ حتیٰ کہ شراب بھی اس ماحول میں دُودھ معلوم ہوتی تھی ۔ ممی کے خلوص کی حدت اور جلا اور بھرپور ماتا سے اس فضا میں ایک پاکیزگی پیدا ہو گئی تھی ۔

ممی ایک لاجواب عورت تھی ۔ سارے جہاں کا درد اپنے جگر میں لیے پھرتی تھی ۔ اس کی ہمدردی اور دردمندی محض رسمی اور زبانی نہ تھی ۔ وہ وقت پڑنے پر ہر ایک کے کام آتی تھی ۔ خواہ کسی پر کتنا ہی کٹھن وقت آن پڑے ۔ ممی کی موجودگی سب کے لیے تسکین بخش تھی ۔ گویا معاملہ ممی کے ہاتھوں میں پہنچ گیا تو سمجھو بیڑا پار ہو گیا ۔

ممی نے دوڑ دھوپ اور ان تھک کوشش سے رام سنگھ کو قتل کے مقدمے سے

بُری کروالیا۔ چندّہ کی تیمارداری میں اس نے اپنی جان کی بازی لگادی، جب وہ پلیگ جیسے خطرناک متعدی مرض میں مبتلا ہو گیا تھا۔ چندّہ ممی کا سب سے چہیتا مگر ناخلف بیٹا تھا۔ اس کی بے لگام فطرت کو وہ مناسب حدود میں رکھنے کی کوشش کرتی تھی۔ اس زندگی میں بھی ممی کے اپنے اصول، اپنی اخلاقی قدریں تھیں۔ اور ممی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ تھا۔ کہ اس نے کم سن اور معصوم فی بس کو چندّہ کے دستِ ہوس سے بچالیا۔ ممی جو ایک نائکہ تھی، اس لڑکی کی عصمت کے آگے ایک ڈھال بن گئی۔ حالاں کہ نائکاؤں کا مقصد ہی یہ ہوتا ہے کہ ان لڑکیوں کو زیادہ سے زیادہ استعمال کر کے خوب روپیہ بٹورا جائے۔ اور یہ حسین پلیٹنم بلونڈ تو ایک نایاب بیش بہا دُر دانہ تھی۔ لیکن ممی نے رحم کھا کر اسے ماں باپ کے گھر واپس بھجوا دیا، جہاں سے وہ بھاگ آئی تھی۔ کیوں کہ اس دل رُبا لیکن نہایت کم سن لڑکی کو، جس کا حصول ہر ایک کی تمنا تھی، بچانا محال تھا۔

پلیٹنم بلونڈ اتنی کم سن اور معصوم تھی کہ اس کا چہرہ "نقرئی بادلوں میں گھرے ہوئے بارش کے پہلے قطرے کی طرح لرزتا تھا"۔ "وہ اتنی کم سن، اتنی کمزور، اتنی باکردار تھی کہ اس رات گناہ میں شریک ہو کر، یا ساری عمر پچھتاتی رہتی یا اسے قطعاً بھول جاتی۔ ان چند گھڑیوں کی لذت کی یاد کے سہارے جینے کا سلیقہ اسے قطعی طور پر نہ آتا تھا۔" چندّہ اس بات کی تہ کو پالیتا ہے اور اس وقت اسے اپنی حیوانیت اور ممی کے بڑے پن کا مکمل احساس ہوتا ہے۔

ممی کو اس کے سارے بچے بے پناہ دُکھ کے ساتھ رخصت کرتے ہیں جب اسے پُونا سے تڑی پار (شہر بدر) کر دیا جاتا ہے۔ کیوں کہ وہ قحبہ تھی، دلالہ تھی، اُس کا وجود سوسائٹی کے لیے مُہلک تھا۔ پُونا سے گویا ایک غلاظت نکال دی گئی جس کے ساتھ ایک پاکیزگی اور بھرپور ممتا بھی چلی گئی۔ لیکن ممی کی ممتا اتنی وسیع تھی کہ وہ پُونا چھوڑ جہاں کہیں بھی جاتی، اپنے دامن میں سب کو سمیٹ لیتی۔

ممی منٹو کے کرداروں میں گویا بابو گوپی ناتھ کی نسائی کاؤنٹر پارٹ ہے۔ لیکن برخلاف افسانہ "بابو گوپی ناتھ" کے جو اپنی معنویت اور فنی اعتبار سے بھی ایک مکمل افسانہ ہے،

افسانہ "ممی" سیدھا سادا افسانہ ہے، اور اس میں فنی خامیاں بہت سی ہیں۔ افسانہ غیر ضروری طور پر ہر سمت میں پھیلتا چلا گیا ہے۔ یہی سب باتیں اور واقعات اس سے نصف طوالت میں سموئے جا سکتے ہیں۔ منٹو کو یہاں بیانیہ پر بالکل قابو نہیں رہا۔ افسانے کے واقعات بجائے خود اتنے پُرگو ہیں کہ ان میں ممی کا کردار بیان ہو جاتا ہے۔ پھر چڈہ کافی بکواس کرتا رہتا ہے اور اپنی بکواس کے دوران میں ممی کی تعریف میں رطب اللسان رہتا ہے۔ واقعات کے بیان اور چڈہ اور دوسرے کرداروں کی گفتگو میں ممی کی مکمل سہ بُعدی شبیہہ اُبھر آتی ہے۔ لیکن منٹو نے اس پر بس نہیں کیا۔ بلکہ خود براہ راست ممی کے کردار پر تبصرہ کرتے جاتے ہیں اور بار بار وُہی باتیں دُہراتے ہیں جو یوں بھی واضح ہیں۔ بابو گوپی ناتھ کا کردار افسانے کے اندر سے اُبھرتا ہے، ممی کا کردار واضح طور پر بیان کیا گیا ہے۔ تاہم ممی کا وجود اس طرح چھایا ہوا ہے کہ افسانے میں تناسب، توازن کے فقدان اور ہیئت کی ساری خامیوں کو چھپا لیتا ہے۔ ممی کا مقام منٹو کے چند ایک یادگار افسانوں میں ہے اور ممی جیسے ان سارے کرداروں کی منتہی ہے جس میں منٹو نے طوائف میں ماں کو پیش کیا ہے۔

منٹو کے پہلے دور کے افسانوں میں بھی طوائف میں ماں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں مثلاً ہتک کی سوگندھی کے اندر "جب پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ بہت شدت اختیار کر لیتا تھا تو کئی بار اس کے جی میں آتا تھا کہ اپنے پاس پڑے ہوئے آدمی کو تھپتھپانا شروع کر دے اور لوریاں دے کر اسے اپنی گود میں سُلا دے۔" یعنی یہاں بھی ممتا جنسی مفعول کی طرف منتقل ہوتی ہے۔ یہ ممتا اور وسعت اختیار کر لیتی ہے ——

"اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں ماں بن رہا تھا؛ وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو گود میں لینے کے لیے کیوں تیار ہو رہی تھی؟"

یہ سوگندھی کے کردار کا صرف ایک ضمنی پہلو ہے۔ ماں کا موضوع اُس وقت منٹو کے ہاں ایک (Preoccupation) یک غالب اور مسلط موضوع کی صورت نہیں اختیار کر گیا تھا۔ اس دور کے افسانوں میں منٹو نے طوائف کو طوائف ہی کی حیثیت

سے پیش کیا تھا۔ "ہتک" کی سوگندھی اور "کالی شلوار" کی سلطانہ پورے سماجی پس منظر میں ایک خالص طوائف کے مکمل کردار کے طور پر ہمارے سامنے ابھرتی ہیں۔

یہ افسانے نئے ادب کے اس دور میں لکھے گئے تھے جب ہر موضوع کو ایک سماجی اور معاشی حقیقت کے زاویۂ نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ چناں چہ طوائف ایک مجبور و بے بس ہستی تھی، جسے افلاس نے یہ ذلت کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کر رکھا تھا۔ ماہرانِ نفسیات و جنس بھی اس بات پر متفق ہیں۔ ہیولاک ایلس طوائفیت کے مطالعے میں اعداد و شمار مرتب کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ گو غربت کے علاوہ اور بھی کئی وجوہات ہیں جن کی بنا پر عورت یہ ذلیل پیشہ اختیار کرتی ہے۔ لیکن زیادہ تعداد انھی عورتوں کی ہے جنھوں نے مفلسی سے مجبور ہو کر اس زندگی میں قدم رکھا۔ سیمون دیبووار "دوسری جنس" THE SECOND SEX میں طوائف کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتی ہیں کہ ان تمام اسباب میں، جو عورت کو طوائف کی زندگی اختیار کرنے پر مجبور کرتے ہیں، سب سے اہم سبب معاشی زبوں حالی اور غربت ہے۔ اخلاق کے پاسبان استہزائیہ لہجے میں کہتے ہیں، یہ غربت کی آنسو بھری کہانیاں ساری جھوٹی ہیں جو وہ اپنے سادہ لوح گاہکوں کو پھانسنے کے لیے گھڑتی ہیں۔ یہ عورتیں جو کمائی کا کوئی شریفانہ ذریعہ نکال سکتی تھیں، یہ پیشہ اس لیے اختیار کرتی ہیں کہ ان کی سرشت میں؛ ان کے خون میں گناہ ہے۔ دراصل قصور ان حالات کا ہے جن میں عورت کے لیے یہ پیشہ اختیار کرنا سب سے آسان ہے۔ اور اس سماج کا جنس میں طوائفیت کو ایک مستقل حیثیت حاصل ہے۔

یہ زندگی اختیار کرنے پر بھی ان کی حالت نہایت ابتر اور قابلِ رحم ہوتی ہے۔ ان کی اخلاقی گراوٹ اور نفسیاتی الجھنوں کے علاوہ مالی پریشانیاں ان کی زندگی کو ناقابلِ برداشت بنا دیتی ہیں۔ ایک طرف وہ مردوں کی ہوس کا مستقل شکار بنی رہتی ہیں، دوسری طرف اپنی نائکاؤں اور دلالوں کے سخت گیر ظالمانہ سلوک کا، جو انھیں بری طرح استعمال کر کے ان کی کمائی چھین لیتے ہیں۔ ان میں سے اکثر دق میں مبتلا ہو جاتی ہیں اور پچھتر فی صدی موذی جنسی بیماریوں میں۔ عام نیچے درجے کی طوائفوں کی زندگی انتہائی ذلت اور

مصیبتوں سے بھری ہے۔"

نیچے درجے کی طوائف کی یہی قابل رحم تصویر کپرن کے YAMA میں بھی ہے اور کسی جدید فن پارے مثلاً البرتو موراویا کی WOMAN OF ROME میں بھی ہمارے نئے ادب میں بھی مثلاً احمد علی کے "مارچ کی ایک رات" عسکری کے "تتلیوں کے دام" اور منٹو کے ہاں طوائف کی یہی تصویر ہے۔

منٹو نے یہ کردار نہایت سچائی اور دردمندی سے پیش کیے ہیں۔ انھوں نے نیچے درجے کی عام طوائف کی زندگی اور نفسیات کو ہر پہلو سے جانچا ہے۔ منٹو کی اس پیشکش میں نہ تحقیر اور مذمت کا جذبہ کارفرما ہے نہ سستی جذباتیت اور رقت ہے۔

"سوگندھی تجھ سے زمانے نے اچھا سلوک نہیں کیا" سوگندھی اپنے آپ سے کہتی ہے۔ سلطانہ سوچتی ہے کہ "اسے کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے، نہ جانے کہاں .... جب زور ختم ہو جائے گا تو کہیں نہ کہیں رک جائے گی۔"

ان کی اس بے کیف بے رنگ زندگی میں مادھو، شنکر اور خدا بخش جیسے مرد ہی غنیمت معلوم ہوتے ہیں، جن سے ان کا تعلق پوری طرح کاروباری نہیں۔ ایسی عورتوں کو اپنے گاہکوں بلکہ مرد ذات سے نفرت ہو جاتی ہے۔ وہ روپے لے کر اپنا جسم تو بیچتی ہیں لیکن اپنا آپ کبھی ان کے حوالے نہیں کرتیں۔ وہ بھی محبت کی پیاسی ہوتی ہیں اور ایسی مرد کی ہو جاتی ہیں جو ان کے اندر کی عورت کو چھو لیتا ہے۔ ایسے مرد سے سودا کرنے کی بجائے وہ خود اپنے روپے پیسے سے ان کی مدد کرتی ہیں۔

"ہتک" کی سوگندھی بڑی نرم دل، بڑی ملنسار عورت تھی۔ پریم کر سکنے کی اہلیت اس میں اس قدر زیادہ تھی کہ وہ ہر اس مرد سے جو کہ اس کے پاس آیا تھا، محبت کر سکتی تھی۔ ہر روز رات کو، جب اس کا کوئی پرانا یا نیا گاہک اس سے کہتا "سوگندھی میں تجھ سے پریم کرتا ہوں"، سوگندھی یہ جانتے بوجھتے کہ وہ جھوٹ بول رہا ہے، بس موم ہو جاتی۔ اسے مردوں کو ٹھیک کرنے اور ٹرخانے کے بے شمار گر یاد تھے۔ لیکن جو بھی کوئی نرم و نازک بات، کوئی

کومل بول اُس سے کہتا تو وہ جھٹ پگھل کر اپنے جسم کے دُوسرے حِصّوں میں پھیل جاتی .....

ایسی عورتوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ عموماً سرد (FRIGID) ہوتی ہیں۔ اور یوں مردوں سے اپنا انتقام لیتی ہیں۔ سوگندھی سرد نہیں تھی۔ وہ اُن طوائفوں میں سے تھی جو اس زندگی سے لطف اندوز بھی ہوتی ہیں۔ شعوری طور پر وہ مرد اور عورت کے تعلق کو فضول سمجھتی تھی لیکن اس کا جسم اس کا بُری طرح قائل تھا۔ اس کے جسم کے سارے اعضا تھکن چاہتے تھے۔ ایسی تھکن جو انھیں جھنجھوڑ کر، انھیں مار کر سُلانے پر مجبور کر دے ..... وہ ہمیشہ اپنے جذبات کے دھارے میں بہ جایا کرتی تھی، اور فقط ایک پیاسی عورت رہ جاتی تھی!

اور مادھو اس کے اندر اس پیاسی عورت کو چھُو لیتا ہے۔ وہ اُس کی کھولی میں ذرا پاک صاف گھریلو ماحول پیدا کر دیتا ہے اور چکنی چپڑی باتیں کرتا ہے: "سوگندھی تو اپنا یہ دھندا چھوڑ دے، مَیں پُونا پہنچ کر تجھے خرچ بھیج دُوں گا۔" اس مستقل جھوٹ کے سہارے سوگندھی خوش رہتی ہے اور محسوس کرتی ہے کہ مادھو سے اُسے کچھ وہ ہو گیا ہے۔ لیکن اپنی ہتک پر، جب سوگندھی کے اندر غم و غصّہ کی آگ بھڑک اُٹھتی ہے تو وہ اپنا انتقام اس نکھٹو مادھو ہی سے لیتی ہے جو اس کا سارا روپیہ ہضم کر جاتا ہے اور مُفت میں اُس پر اپنا حق جتاتا ہے۔

اس حالت میں جب کہ اُس کا سر مارے درد کے پھٹا جا رہا تھا، رات کے دو بجے، کچی نیند سے اُٹھا کر، رام لال دلّال اُسے نیچے ایک گاہک کے پاس لے جاتا ہے۔ گاہک اپنی موٹر میں بیٹھے بیٹھے سوگندھی کے مُنھ پر ٹارچ کی روشنی پھینکتا ہے اور ایک "اُونہہ" کے ساتھ اُسے دُھتکار کر موٹر آگے بڑھا دیتا ہے۔ کتنے بدصورت مرد اور گندے مرد سوگندھی کے پاس آتے تھے۔ اُن کی قربت سے اُسے گھِن آتی تھی، لیکن سوگندھی اُنھیں دُھتکار نہیں سکتی تھی۔ لیکن موٹر والے سیٹھ نے تو گویا اُس کے مُنھ پر تھوک دیا تھا۔ چند لمحوں کی بے حِسّی کے بعد جب سوگندھی پر اس "اُونہہ" کی تحقیر اور توہین پُوری طرح واضح ہوتی ہے تو اس کے اندر یہ خواہش شدّت سے اُبھرتی ہے کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو۔ وہ موٹر دوبارہ واپس آئے۔ اُس کے مُنھ پر ٹارچ کی روشنی پھینکی جائے اور اُونہہ کے ساتھ ہی وہ وحشی بلّی کی طرح جھپٹے اور دونوں پنجوں سے اس کا مُنھ نوچنا شروع کر دے۔ لیکن موٹر اور سیٹھ اُس کی دسترس سے باہر ہیں۔

یہ "اونہہ" اس پر لعنت بن کر چپک جاتی ہے۔ اس کی نس نس میں پھیل جاتی ہے۔ اس کے اندر یہ خواہش شدت سے ابھرتی ہے کہ وہ اس 'اونہہ' کی ذلت کو کسی اور پر چپکا کر اپنے وجود سے اتار پھینکے۔ اور گھر پہنچنے پر اُسے مادھو مل جاتا ہے جس سے وہ جی بھر کر بدلہ لیتی ہے۔ اس کی صورت پر پھٹکار بھیج کر، وہ مادھو کی تصویر دیوار سے اکھاڑ کر دو منزلوں کی اونچائی سے نیچے پھینکتی ہے اور اُسے دھتکار کر اپنی کھولی سے باہر کر دیتی ہے۔ بدلہ لینے سے سوگندھی کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے اور اُسے وقتی طور پر تسکین تو ملتی ہے لیکن اس کے بعد وہ اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سنّاٹا دیکھتی ہے۔ ایک ایسا خلا جو پُر نہیں ہو سکے گا اور وہ اپنے خارش زدہ کتّے کو پہلو میں لٹا کر سو جاتی ہے۔

سوگندھی ایک فطری عورت ہے اس کے انتقام کی دونوں صورتیں، یعنی مادھو سے بدلہ اور سیٹھ سے تخیلی بدلہ، فطری اور اضطراری اور فوری ہیں۔ انتقام کا جذبہ سوگندھی میں پختہ ہو کر کمپلکس نہیں بن پاتا۔ مردوں سے تعلق میں بھی سوگندھی فطری عورت ہے۔

سلطانہ دلّی آنے کے بعد تنہا اور اداس زندگی بسر کرتی ہے۔ انبالہ میں وہ خوشحال تھی اور وہاں کئی گورے فوجی اس کے مستقل گاہک بن گئے تھے۔ دلّی میں اُس کا کاروبار اتنا مندا ہے کہ وہ تین مہینے میں صرف ساڑھے اٹھارہ روپے کماتی ہے وہ اپنے فلیٹ کا کرایہ تک ادا نہیں کر سکتی۔ اپنا زیور ایک ایک کرکے خدا بخش کے حوالے کر دیتی ہے تاکہ انہیں بیچ کر ان دونوں کا گزارہ ہو سکے۔ خدا بخش کی حیثیت تو سلطانہ کے لیے شوہر کی سی ہے۔ وہ مستقل اس کے ساتھ رہتی ہے۔ وہ اس کی ذات کو اپنے لیے مبارک سمجھتی ہے اور اس بُرے حال میں بھی خدا بخش کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔

اس گناہ آلود زندگی کے باوجود انھیں مذہب اور مذہبی رسوم سے جذباتی تعلق ہے (سوگندھی بھی اپنی بپتی دور سے گنیش جی مورتی سے چھواتی ہے) خدا کے رحم و کرم پر بھروسہ ہے۔ خدا بخش سلطانہ کو تلقین کرتا ہے۔

"اللہ پر بھروسہ رکھو، وہ بڑا کارساز ہے۔ کوئی اسباب پیدا کر دے گا۔ اللہ سے دُعا کر کہ آج رات ہی دو تین آدمی بھیج دے۔" جیسے وہ کسی کارِ خیر کے لیے دُعا مانگ رہے ہوں!

خدا بخش اپنا سارا وقت ایک بزرگ فقیر کی خدمت میں گزارتا ہے۔ سُلطانہ کو حضرت نظام الدین
اولیاء سے بے حد عقیدت ہے۔ اُس کے دِل میں محرّم کا احترام ہے اور اسے سب سے زیادہ
غم اس بات کا ہے کہ محرّم منانے کے لیے اُس کے پاس کالی شلوار نہیں۔

سلطانہ شنکر کو بھی قبول کر لیتی ہے۔ کیوں کہ وہ اس سے انسانی سطح پر بات کرتا
ہے۔ اور اس کی باتوں سے اس کا دُکھ بہت ہلکا ہو جاتا ہے۔ حالاں کہ اپنی خوش حالی کے
دِنوں میں سلطانہ شنکر جیسے مردوں کو دھکّے دے کر باہر نکال دیتی۔ شنکر انگریزی اصطلاح
میں ایک 'مرد طوائف' ہے۔ اس افسانہ میں منٹو کا مقصد دراصل اسی کردار کی پیش کش ہے۔
شنکر اعلانیہ کہتا ہے: "میں بھی جھک مارتا ہوں۔ میں وہی کام کرتا ہوں جو تم لوگ کرتے ہو۔
یعنی میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو کچھ دے کر جاتے ہیں، بلکہ میری اپنی فیس ہے۔" لیکن
شنکر بڑا کام کا آدمی ہے۔ پھر شنکر کے ساتھ چاندی کے بُندوں کا سودا اتنا بُرا بھی نہیں۔
جب کہ شنکر ٹھیک محرّم کی پہلی تاریخ کو کالی شلوار پہنچا جائے۔ یعنی شنکر کی وساطت
سے سلطانہ کے بُندے انوری کے کانوں میں پہنچ جاتے ہیں اور انوری کی نئی ساٹن کی کالی
شلوار سُلطانہ کے پاس آجاتی ہے۔

سوگندھی (ہتک) اور سلطانہ (کالی شلوار) منٹو کی متعدد طوائف کرداروں میں
سب سے نمایاں اور نمائندہ کردار ہیں۔

منٹو کے ہاں طوائف کی شبیہہ موپاساں کی طوائف سے ملتی جلتی ہے۔ نیچے درجہ کی
رنڈی جس کے پاس دولت اور شہرت نہیں، لیکن جس کے دل میں وسعت ہے،
موپاساں کی ایک طوائف (Ball of Fat) شریف بہو بیٹیوں کی عزت بچانے
کے لیے اپنے آپ کو دُشمن فوج کے حوالے کر دیتی ہے۔ لیکن اس کی قربانی کی کوئی قدر
نہیں ہوتی، جن کے لیے اس نے یہ قربانی دی تھی، وہ اُس کی زخمی رُوح کو نہیں دیکھ سکتیں۔

موپاساں کی ایک اور طوائف دُشمنوں سے اس طرح بدلہ لیتی ہے کہ ان کے ایک
ایک سپاہی کو موذی جنسی بیماری میں مبتلا کر دیتی ہے۔ موپاساں کی یہ طوائف بھی ایک
حقیقت ہو سکتی ہے۔ لیکن منٹو کی حقیقت بیں گہری نظر سے یہ بات پوشیدہ نہیں کہ

طوائف دراصل وہ ہوتی ہے جو بغیر کسی پس وپیش کے اپنا جسم دشمنوں کے بھی سپرد کر کے دادِ عیش دیتی ہے اور اس کے ضمیر پر ذرا بھی آنچ نہیں آنے پاتی۔ منٹو کے ایک افسانے "۱۹۱۹ء کی ایک بات" میں جلیاں والا باغ میں پہلی گولی کھانے والا شہید ایک طوائف کا بیٹا ہے۔ اس کی دو نہایت حسین بہنیں ہیں۔ وہ اپنے بھائی کا گولیوں سے چھلنی جسم دیکھ کر اس طرح بین کرتی ہیں کہ کلیجہ منھ کو آتا ہے اور سارا شہر ان کے ساتھ روپڑتا ہے۔ بھائی کو شہید کر کے ان بہنوں کو گورے اپنے دربار میں نچوانے کے لیے بلاتے ہیں۔ اس سے بڑھ کر ذلت و رسوائی، اس سے بڑی توہین ان کے لیے اور کیا ہو سکتی ہے؟ لیکن یہ بہنیں زرق برق پوشاک پہنے، بُقعۂ نور بنی، خوشبوؤں میں بسی گوروں کے دربار میں جاتی ہیں۔ رقص و سرود کی محفل گرم کرتی ہیں۔ حتیٰ کہ اپنا آپ ان کے سپرد کر دیتی ہیں۔ افسانہ کا راوی (جو منٹو نہیں) ان کے وجود سے اس قدر شرمسار ہے کہ وہ اپنی طرف سے کہانی کا اختتام یوں بیان کرتا ہے کہ ناچتے ناچتے ان دونوں بہنوں نے اپنے جسموں سے کپڑے نوچ پھینکے اور الف ننگی ہو گئیں۔ پھر ان گوروں سے کہا کہ تم ان حسین جسموں کے ساتھ جو چاہے کر سکتے ہو، مگر ہاتھ لگانے سے پہلے ایک مرتبہ تمھارے چہروں پر تھوک لینے دو۔ یہ کہنے پر ان دونوں بہنوں کو گولی سے اُڑا دیا گیا۔ منٹو بات کی تہ کو پا لیتے ہیں کہ راوی نے اپنی جانب سے کہانی کو یہ موڑ دیا ہے، ورنہ حقیقت کچھ اور ہے۔ اس دریافت پر راوی چونک پڑتا ہے اور اعتراف کرتا ہے: "ہاں تمھارا قیاس درست ہے — ان حرام زادیوں نے اپنے شہید بھائی کے نام پر بٹہ لگا دیا۔"

"۱۹۱۹ء کی ایک بات" کی یہ بہنیں سوگندھی اور سلطانہ وغیرہ سے ذرا اونچے درجے کی طوائفیں ہیں۔ وہ اپنے حسن اور رقص و موسیقی کے فن سے جادو جگا سکتی ہیں۔ ان کی قیمت بھی اونچی ہے۔ لیکن وہ بھی اونچی طوائف کے اس زمرے میں نہیں آتیں جس کے گھر بڑے بڑے نواب زادے تہذیب سیکھنے کی خاطر بھیجے جاتے تھے۔ باذوق، سخن فہم، آدابِ محفل سے آگاہ، تعلیم سے آراستہ، تہذیب سے پیراستہ وہ طوائف، جس کے پس منظر سے ایک پوری تہذیب وابستہ ہے، وہ امراؤ جان ادا ہو سکتی ہے۔

وہ کورٹیزان، جو ایک معاشرے کی محبوب اور منظورِ نظر ہوتی ہے جس کے قدموں پر دولت و شہرت نچھاور ہیں۔ سیمون دی بوار نے (The Second Sex) عام طوائف سے ممیز کرنے کے لیے اُسے Hetaira کا نام دیا ہے۔ یہ محض اپنا جسم نہیں بیچتی بلکہ ان کی پوری شخصیت ان کا سرمایہ ہے۔ ان کی ایک نمایاں انفرادیت ہوتی ہے۔ وہ خود فن کار ہوتی ہیں۔ فنِ رقص اور موسیقی میں مہارت کے علاوہ شاعری اور مصوری جیسے فنونِ لطیفہ سے بھی اُن کا تعلق ہوتا ہے۔ مُووی ایکٹرسیں بھی اس زمرے میں آتی ہیں یا وہ ایمل زولا کی ناناؔ کی طرح اسٹیج ایکٹرسیں بھی ہوتی ہیں۔

منٹو کی طوائف ایمل زولا کی ناناؔ نہیں ہے جس کا مجروح باطن اس کے چہرے پر چیچک کے بھیانک داغوں کی صورت میں عیاں ہوتا ہے، نہ پیئر لوئی (PIERRE LOUYS) کی تھرائسس جو مجسم دیوی افرو دائٹ بنی، اپنے عریاں الوہی حسن کے ساتھ پہاڑ کی چوٹی پر طلوع ہوتی ہے اور سارے مُلک سے خراجِ عبادت وصول کرتی ہے اور اس پاداش میں زہر کا جام پی جاتی ہے۔

منٹو کے ہاں کوئی ماجدلین، کوئی چترلیکھا، کوئی تائیس نہیں۔ یہ مشہورِ زمانہ طوائفیں بڑی ہستیاں تھیں۔ اُن کی کشمکش اور نفس پر فتح بڑی زبردست تھی۔ چترلیکھا اور تائیس کی اصلاح کا بیڑا اُٹھانے والے پنڈت اور پادری پفنوطیس اس کے برعکس ترغیبِ گناہ کا اس طرح شکار ہوئے کہ اُن کی رُوح آلودہ ہو گئی۔ لیکن ان طوائفوں نے اپنی نفسانی شخصیت کو اس طرح تابع کیا اور وہ روحانی بلندی حاصل کر سکیں کہ عارفہ بن گئیں۔ مصلوب مسیح کے پاس دو عورتیں غم و اندوہ سے بے حال کھڑی تھیں۔ ان دونوں کو مسیحا کی قربت حاصل تھی۔ ان میں سے ایک ماں تھی اور دوسری طوائف، دونوں مریم تھیں۔ ایک مریم ماجدلین، جو طوائف سے سینٹ بن گئی تھی جس نے عرقِ انفعالیت اور ندامت کے آنسوؤں سے مسیح کے پاؤں دھو ڈالے تھے اور اپنے ریشمی بالوں سے ان آنسوؤں سے دُھلے ہوئے پاؤں کو پونچھ کر صاف کیا تھا اور ساری زندگی ان چرنوں میں گزار دی تھی! ــــ اور ایک اور مریم۔ ماں، میڈونا، پاکیزگی، تقدیس اور مامتا کا سب سے اعلیٰ مظہر۔ مریم جس نے اپنی بے گنہی میں حوّا کے ازلی گناہ کا کفارہ ادا کیا تھا!

دُوسرا گُناہ

انسان کا وہ بنیادی گناہ، جس سے انسان کی افتاد واقع ہُوئی، آدم وحوّا سے سرزد ہُوا، اور انھیں کے بیٹے قابیل سے دُوسرا بھیانک گناہ سرزد ہُوا یعنی قتل۔ قابیل نے جب خود اپنے بھائی ہابیل کا خون کیا، انسانیت پر قابیل کی لعنت کی مُہر لگ گئی۔

لہٰذا دونوں حیوانی جذبے یعنی جنس اور قتل و خون کی ترغیب (اور یہ دونوں منٹو کے خاص موضوع ہیں) انسانی سرشت میں بنیادی جبلّتیں قرار پاتے ہیں، اور انسان کے بنیادی گناہ اور دوسرے گناہ میں کافی گہرا رشتہ ہے۔ قتل و خون کے بیشتر واقعات میں محرک جذبہ جنسی رقابت کا ہوتا ہے۔ روایتوں کے مطابق قابیل میں قتل کی ترغیب بھی جنسی نوعیت کی تھی۔ یعنی قابیل نے ہابیل کو اس لڑکی کے حصُول کی تمنّا میں قتل کیا تھا جو اس کے بھائی کی بیوی یا ہونے والی بیوی تھی۔ لیکن اپنے بھائی کو قتل کرنے کے بعد اس کی حالت دِگرگوں ہو گئی۔ وہ جو "موت" کے راز سے اب تک ناآشنا تھا، اپنے بھائی کی اپنے ہاتھوں موت دیکھ کر پاگل ہو اُٹھا۔

کولرج نے قاتل CAIN کی اذیت کو اُسی کی زبانی یوں بیان کیا ہے۔

The spirit within me is withered and burnt up with extreme agony. How can I be afflicted more than I already am?

بائرن کے ہاں انسانیت کے اس پہلے قاتل CAIN کا تصور بہت اُونچا ہے۔ بائرن کا قابیل کسی کے آگے جُھکنا نہیں چاہتا۔ نہ یزداں کے نہ اہرمن کے۔
اس کے پاس ایک اعلیٰ دماغ ہے۔ اور وہ علم اور زیادہ سے زیادہ علم کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اس کے لیے کائنات کی ساری چیزیں، سارے اسرار و رموز حیرت ناک ہوتے ہوئے بھی اس کے اپنے تصور سے کم تر درجہ کی معلوم ہوتی ہیں۔
بائرن نے قابیل کے قتل کی توجیہہ دُوسرے انداز میں کی ہے کہ قابیل نے کسی وحشی جذبہ کے تحت قتل نہیں کیا بلکہ اُس کے دماغی توازن کھو کر آپے سے باہر ہو جانے کی وجہ یہ تھی کہ اس کی پھلوں کی پاکیزہ قربانی اُس کے بھائی کی خونیں قربانی کے سامنے قبول نہیں کی گئی۔ اس کا اعلیٰ دماغ یہ یقین نہیں کر سکتا تھا کہ خدا کو خونیں قربانیوں کی ضرورت ہے۔ ننھے ننھے بھیڑ بکریوں کے بلکتے ہوئے بچے اپنی نالہ و فریاد کرتی ہُوئی ماؤں سے چھین کر قربان کیے جائیں۔ آخر پر اُن کا خُون بہایا جائے اور ان کا گوشت جلایا جائے۔ قابیل اپنے بھائی کو اس طرح قربانی دیتے دیکھ کر غصے سے مار بیٹھتا ہے، کہ اگر تمہارا خداؤن چاہتا ہے تو اپنا بھی کچھ خُون اس آلٹر پر بہا دو۔ اور اس مار سے جب ہابیل واقعی مرنے لگتا ہے تو پھر قابیل کو احساس ہوتا ہے کہ اُس نے یہ کیا کر دیا۔

وہ حیران اپنے ہاتھوں کو دیکھتا ہے ———

My hand! tis all red and with what ?
tis blood — my blood—
My brother's and my own; and shed by me!
Then what have I further to do with life
Since I have taken life from my own flesh?

اور پھر اس کی روحانی اذیت شدت اختیار کر جاتی ہے ———

"اور میں جو خُون بہا چکا ہُوں، آنسو نہیں بہا سکتا اور چار دریاؤں کا پانی بھی میری رُوح کو دھونے کے لیے کافی نہیں۔"

اور لیڈی میکبتھ اپنے ناپاک ہاتھوں کو دیکھتی ہے،

"کیا یہ ہاتھ کبھی پاک ہو سکیں گے؟ ان ہاتھوں سے خون کی بو آتی ہے اور عرب کی ساری خوشبوئیں بھی اب اس ہاتھ کو معطر نہیں کر سکتیں۔"

لیڈی میکبتھ نے اگرچہ اپنے ہاتھوں کوئی قتل نہیں کیا تھا۔ وہ بذاتِ خود قتل کی ترغیب تھی۔ بڑی شدید ترغیب جس کے بغیر شاید میکبتھ بھی اس بے رحمانہ قتل و خون پر آمادہ نہ ہوتا۔ یا کم از کم میکبتھ میں ایک اخلاقی جھجک تھی۔ اور اُس کی ضمیر کی آواز اتنی قوی تھی کہ اس کا ہولناک جرم ایک خنجر کی شبیہ بن کر اس کے سامنے پہلے ہی عیاں ہوا تھا۔ اور قتل کے بعد بھی وہ اسی طرح کے تصورات دیکھتا رہا۔ اس کی روحانی اذیت اور تڑپ ناقابلِ برداشت تھی۔ اس نے اپنے آپ پر راتوں کی نیند حرام کر لی تھی اور وہ چلا اٹھا تھا "میکبتھ نے اپنی نیندوں کا خون کر لیا ہے۔"

جب ایک قاتل ایک CAIN ایک میکبتھ ایک راسک لنکوف ہوتا ہے تو اس کا قد ایک معمولی قاتل، ایک فطری انسان سے بہت زیادہ بڑھا ہوا ہوتا ہے۔ ایک فطری انسان کسی فطری وحشی جذبہ کے تحت فوراً قتل کر بیٹھتا ہے اور جس کا ردِ عمل بھی فطری ہوتا ہے۔ یہ وہ شدید روحانی اور ذہنی کرب ہے جو ایک قاتل کو میکبتھ بنا دیتا ہے۔ یا پھر دستووسکی کے CRIME AND PUNISHMENT کا راسک لنکوف، جس کی اصل سزا اس کی بے پناہ، مسلسل، نہ ختم ہونے والی ذہنی اذیت ہی ہے جس کے تقابل میں اُس کی قانونی سزا، یعنی سائبیریا کو جلاوطن کیا جانا ایک معمولی بات ہے۔ جلاوطنی اور آوارہ گردی نہیں، دراصل اس کا ذہنی کرب ہی اس کے لیے قابیل کی لعنت تھی۔

یہ تینوں قاتل، بائرن کا کین، یا شیکسپیئر کا میکبتھ، یا دستووسکی کا راسک لنکوف المیہ قد TRAGIC STATURE کے کردار ہیں۔ منٹو کے ہاں کوئی ایسا بڑا کردار تو نہیں ہے جسے المیہ قد کا کہا جا سکے۔ لیکن منٹو نے ایک قاتل کے اس ذہنی کرب کو بہت اہمیت دی ہے۔ اس کا اندازہ منٹو کے اُس بیان سے بھی ہوتا ہے جو منٹو نے قائدِ ملت کے قتل پر دیا تھا۔ منٹو کو سب سے زیادہ اس بات کا

رنج تھا کہ قاتل کو اُسی وقت ختم کر دیا گیا، اور اسے اس بات کی مہلت تک نہ دی گئی کہ وہ سوچ سکے۔ اس سے کتنا بڑا جُرم سرزد ہو گیا ہے۔ سیّد اکبر کی نوعیت کے FANATIC انسان سے شاید یہ توقع تو نہیں کی جا سکتی کہ وہ قتل کے بعد یہ سوچتا یا ذہنی اذیت میں مبتلا ہوتا، لیکن یہاں خود منٹو کے رویہ کا اظہار ہوتا ہے کہ منٹو کے پاس اس پشیمانی اور ندامت اور ذہنی کرب و اذیت کی کتنی اہمیت تھی۔

منٹو کا قاتل (کردار) ایشر سنگھ، ہیمنگوے کے فطری انسان (لڑنے مارنے مرنے والے شہوانی حیوان) ایک ہیمنگوے KILLER کی سی مکمل بے حِسی سے کئی انسانوں کو قتل کر دیتا ہے اور اس کے ضمیر پر خراش تک نہیں آتی۔ لیکن جب اُس کی سوئی ہوئی انسانیت جاگ اٹھتی ہے تو وہ ایک نامعلوم کرب و اضطراب میں ڈوب جاتا ہے۔ مرتے ہوئے وہ اپنی کرپان دیکھ کر کہتا ہے۔ "بھینی یا میں چھ آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں ...... اس کرپان سے۔" اس سیدھے سادے جملے میں جو پشیمانی اور انفعالیت ہے۔ جو درد و کرب ہے۔ اس کا منٹو کو پورا احساس تھا۔ اور پھر یہ معمولی اَن پڑھ گنوار کردار ایشر سنگھ پورا فلسفی بن جاتا ہے ...... "انسان ماں یا بھی عجیب چیز ہے۔ انسان کوئی یا بھی عجیب چیز ہے۔" ایشر سنگھ میکبتھ نہیں ہے کہ شاعری کی مرصع زبان میں اپنے کرب و اذیت کا اظہار کرے۔ نہ اُس کا دماغ اتنا قوی ہے کہ اُسے اپنے ہولناک اقدام کا ذہن دکھائی دے سکے۔ نہ اس کا رویہ RASKOLINIKOV کا سا انٹلکچوئل ہے کہ اپنے جرم نفس کا خود ہی تجزیہ کرتے کرتے اپنی روح گھائل کرلے اور اپنا وجود پگھلا دے۔ وہ ایک عام آدمی ہے۔ گنوار، اَن پڑھ۔ اُس کا یہ کرب و اضطراب بھی غیر محسوس ہے، جسے وہ خود نہیں سمجھ سکتا۔ لیکن اس گنوار کی زبان سے ان سادہ (گالی آمیز) لیکن فلسفیانہ جملوں کی ذہنی نفسیاتی اہمیت ہے جو میکبتھ کے اپنے کرب آمیز مرصع جملوں کی ہے۔ ان میں ایشر سنگھ کے مضطرب اور متجسس دل و دماغ کی کرب انگیز کیفیت جھلکیاں لیتی ہے۔

اسی طرح "شریفن" کا قاسم جب فسادات کے دوران میں ایک ہندو لڑکی کا گلا گھونٹ دیتا ہے تو اس کا ذہنی کرب ایک اور ہی تصور کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ یعنی وہ اس مقتول لڑکی میں [illegible] بہن کو دیکھتا ہے اور اُسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اُس نے اُس کی اپنی بہن

شریفینس کا گلا گھونٹ دیا ہو۔

فسادات کے دوران میں یہ دو بنیادی حیوانی جذبے، یعنی جنس اور قتل و خون اتنی وحشیانہ شدت اختیار کر گئے تھے کہ انسان انسان نہ رہا، حیوان بلکہ درندہ بن گیا تھا۔ لیکن منٹو کا انسان پر اعتماد اتنا قوی تھا کہ اس وقت بھی اُسے انسان سے مایُوسی نہیں ہُوئی۔ فسادات پر لکھتے ہُوئے جہاں ہمارے بہت سے ادیبوں نے انسان کی اس بہیمیت اور درندگی پر توجہ دلائی، منٹو نے بار بار ہمیں اس کا یقین دلایا کہ انسان حیوان بن کر بھی اپنی انسانیت کھو نہیں سکتا چنانچہ اپنے مجموعے "ٹھنڈا گوشت" کا منٹو نے یوں انتساب کیا ہے:

ایشر سنگھ کے نام ــــــ

جو حیوان بن کر بھی اپنی انسانیت کھو نہ سکا۔

منٹو نے اپنے لطیفوں کا مجموعہ "سیاہ حاشیے" اس آدمی کے نام معنون کیا ہے جس نے اپنی خوں ریزیوں کا ذکر کرتے ہُوئے یہ کہا: "جب مَیں نے ایک بُڑھیا کو مارا تو مجھے ایسے لگا جیسے مجھ سے قتل ہو گیا ہے۔" اور پھر یہی ذرا سی حِس ایشر سنگھ کے کرب و اضطراب میں تبدیل ہو جاتی ہے، اور یہی چھوٹا موٹا قاتل، یہی معمولی انسان ایک فلسفی بن جاتا ہے اور اُس کے اندر زندگی اور انسان سے متعلق بے پایاں تحیّر اور استعجاب پیدا ہوتا ہے۔

منٹو نے فسادات پر اپنے افسانوں میں یہی ثابت کیا ہے کہ انسان کی انسانیت ایسی سخت جان ہے کہ اُس کی بہیمیت بھی اس کو ختم نہیں کر سکتی۔ اور انسانیت پر یہ بھروسہ دلانے کے لیے منٹو نے ایسے کرداروں کو نہیں چُنا جو اس قیامت میں بھی ثابت قدم رہے تھے، جو اس بربریت کے ریلے میں بہہ نہیں گئے بلکہ اس کے آگے سینہ سپر ہو کر اپنے دوستوں کو بچانے کے لیے اپنی جان کی بازی لگا دی تھی۔ ایسے کرداروں کے ذریعے انسان کی بلندی ثابت کرنا آسان بات تھی لیکن منٹو نے انھی چھوٹے موٹے قاتلوں کو اپنے افسانوں کا مرکز بنایا جو اپنے مذہبی جنون میں وحشی بن گئے تھے لیکن جن میں انسانی حِس پھر بھی باقی تھی۔ اور منٹو نے یہی بتایا جب تک یہ ذرا سی بھی حِس باقی ہے ہمیں انسانیت سے مایُوس نہیں ہونا چاہیے۔

ــــــــــــــ

منٹو اور بیدی پر مغربی افسانے کا اثر

چیخوف اور موپاساں —— مغربی افسانے کے ذکر کے ساتھ فوراً یہ دو بڑے نام ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔ یہ دو نام — جو آج بھی مختصر افسانے کی تاریخ میں سب سے اہم مانے جاتے ہیں۔ اور سچ پوچھیے تو صحیح معنوں میں جدید مختصر افسانے کا آغاز چیخوف اور موپاساں ہی سے ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے ٹالسٹائی نے ایک مرتبہ چیخوف کو داد دیتے ہوئے کہا تھا: "چیخوف رُوسی موپاساں ہے۔"

ٹالسٹائی نے تو یہ لقب از راہِ تحسین عطا کیا تھا۔ لیکن آج نصف صدی بعد، دونوں فن کاروں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کی ادبی حیثیت کو جانچا جائے تو بہت ممکن ہے یہ شبہ ہو کہ آیا چیخوف کے لیے "رُوسی موپاساں" لکھنا باعثِ تحسین ہے یا موپاساں کے لیے یہ زیادہ باعثِ فخر ہوگا اگر موپاساں کو "فرانسیسی چیخوف" کہا جائے۔

بہر حال وقت کے اعتبار سے موپاساں کو چیخوف پر تھوڑی سی اولیت حاصل ہے اور خود چیخوف کو موپاساں کی حقیقت نگاری پسند تھی۔ اپنے ایک افسانے A WOMAN'S KINGDOM میں اُنھوں نے موپاساں کا ذکر یوں کیا ہے (اس افسانے کا ایک کردار ایک دوسری کردار اینا سے کہتا ہے):

"موپاساں، عزیزمن موپاساں کو پڑھو۔ اس کے ایک ایک صفحے میں رُوئے زمین کی ساری دولت سے زیادہ تول ہے۔ اُس کی ہر سطر میں ایک نیا اُفق ہے..... نرم و نازک رُوحانی محسوسات کے ساتھ ساتھ شدید، طوفانی، سنسنی خیز جذبات۔ شیطانی شہوت..... نازک

ریشوں کا جال .... "

اور اینا اس لفاظی کی دھند کے پرے صرف ایک چیز دیکھ رہی تھی، زندگی، زندگی، زندگی! موپاساں کے ہاں زندگی ہے!"

"زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے[1]۔"

"چیخوف زندگی سے بھی بڑھ کر ہے، کیوں کہ وہ زندگی کا عطر ہے[2]۔"

موپاساں براہ راست بات کہنے کا عادی ہے — صاف، سیدھے، تیز و تند انداز میں۔ موپاساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکڑے کاٹ لیے جائیں۔ چیخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر، کہیں دور سے، ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا۔ یونہی بظاہر بے خیالی میں غیر اہم، سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انھیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا۔ لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر نچڑ گیا ہو۔

موپاساں کے افسانوں میں تیز، بھڑکیلے جذبے ہیں، عمل ہے، تیزی ہے، آگ ہے۔ چیخوف کے افسانے ایک "مدھم، نیلگی فضا" میں ملفوف ہوتے ہیں۔ ان میں عمل کے ساتھ ساتھ کیفیات اور احساسات ہیں۔ نازک گہرا احساس اور سارے افسانے پر کہرے کی طرح چھایا ہوا دھیما دھیما غم اور لطیف مایوسی۔

موپاساں کے پاس "جسم" ہے۔ چیخوف کے پاس "روح"۔ یعنی موپاساں کے ہاں

---

[1] FAGNET نے یہ بات موپاساں کی اہمیت کو نظر انداز کرتے ہوئے کہی ہے۔ اور ان معنوں میں کہ "زندگی اور حقیقت کو، جیسی کہ وہ نظر آتی ہے، بالکل اسی طرح پیش کر دینا سہل انگاری ہے"۔ اور موپاساں کا اپنا کوئی فلسفہ، کوئی تصورِ حیات نہیں تھا جو حقیقت میں اور معنی پیدا کر سکے۔ لیکن اسی بات کو ہم تعریفی معنوں میں بھی لے سکتے ہیں کہ زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی تھی۔

[2] ولیم جیرارڈی: "چیخوف"۔

وہ فطری، ہیجانی جذبات اور PASSIONS ہیں جن کا تعلق جسم سے ہے، اور چیخوف کے ہاں انسانی روح کی ٹیسیں۔

موپاساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے چیخوف کے ہاں یہ ایک روشن، سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

موپاساں نے گویا تیز، گاڑھے رنگوں کی مصوری کی، چیخوف کے رنگ ہلکے نرم اور لطیف ہوتے ہیں SUBTILITY چیخوف کے فن کا کمال ہے۔

چیخوف اور موپاساں، ایک روسی، دوسرا فرانسیسی، دو بڑی قوتیں ہیں، جو مغربی افسانے پر، لہٰذا ہمارے افسانے پر بھی اثر انداز ہوئیں۔ دونوں برابر کے قد کے تھے۔ اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں The party - The Steppe - Ward No 6 The Darling - The School Mistress کو رکھا جائے اور دوسری طرف موپاساں کے اچھے افسانوں Mademoiselle Fifi , Boul de saif ___ Maison Tellir کو رکھا جائے تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگا کہ کس کا پلڑا بھاری ہے۔ دونوں افسانہ نویسی میں نئے اور نرالے طرز کے بانی اور موجد تھے۔ برّاعظم کے افسانوی ادب پر دونوں کا اثر برابر تھا۔ مگر دونوں کا اثر اپنی نوعیت میں متوازی نہیں، مختلف بلکہ بڑی حد تک متضاد تھا۔ کیوں کہ دونوں صاحب طرز ادیب تھے اور مختلف طرز کے ادیب۔

چیخوف اور موپاساں کا ہمارے افسانوی ادب پر بھی زبردست اثر پڑا ہے۔ افسانے کے یہ دونوں طرز، جن کے یہ دو استاد اس فن موجد تھے اور جنھیں انھوں نے تکمیل تک پہنچایا بھی تھا، شروع ہی سے ہمارے افسانوی ادب میں رواج پائے، بلکہ ان دو مختلف طرز کے افسانوں کے سر فہرست نظر دوڑایئں تو ہم اپنے ادب میں بھی ایک موپاساں اور ایک چیخوف کو ڈھونڈ ہی نکالیں گے۔

موپاساں کو پہچاننے میں تو ہمیں چنداں دقت نہ ہوگی کیوں کہ بھلا موپاساں کے

طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہو سکتا ہے؟

چیخوف کی البتہ جھلکیاں کئی ایک ادیبوں میں ملتی ہیں، مثلاً بیدی، حیات اللہ انصاری، محمد حسن عسکری اور غلام عباس۔ خصوصیت سے چیخوف کے افسانوں کی فضا، رنگ اور لہجہ بیدی کے ہاں پائے جاتے ہیں۔

منٹو اور بیدی، جو صفِ اول کے افسانہ نگار ہیں، ان دونوں کی تحریروں میں ہم وہ فرق واضح پائیں گے جو چیخوف اور موپاساں کا فرق ہے، فن شخصیت کا اظہار ہے۔ موپاساں اور چیخوف (اسی طرح منٹو اور بیدی) انسان کی حیثیت سے ایک دوسرے سے بہت مختلف تھے، چنانچہ فن کار چیخوف اور موپاساں کا فرق اسی فرق کا پرتو ہے۔

منٹو اور بیدی کا فرق چیخوف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے۔ منٹو کا رویہ اگر سنکی نہیں تو اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں، جب منٹو کو انسان کی انسانیت پر مکمل اعتماد تھا، وہ سنکی بالکل نہیں رہا) ایک حد تک مادی ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات عریاں کرتے ہیں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچاتے ہیں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً مادی ہے۔ اس کے برخلاف بیدی کا نہایت ہی ہمدردانہ اور مشفقانہ، جیسے چیخوف کا۔

گو چیخوف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی قنوطیت ہے کہ کوئی ادب قنوطیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اور اس نے کہا تھا: No literature could outdo real life in Cynicism لیکن چیخوف کی نظر ایک معالج کی نظر تھی: "ایک معالج کے لیے دنیا کی کوئی چیز گندی نہیں۔ ایک ادیب کو چاہیے کہ اپنے داخلی ذاتی نقطۂ نظر کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معروضیت برتے اور یہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ کوڑے کے ڈھیر بھی لینڈ اسکیپ میں اتنی ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے، وحشی، ہیجانی جذبات بھی اتنے ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات۔"

موپاساں کی نظر زندگی اور انسانی سیرت کو جانچنے میں بہت تیز تھی لیکن موپاساں کی پیش کش میں خارجیت، علیحدگی اور معروضیت تھی۔ ایک فن کار کی علیحدگی اور معروضیت چیخوف میں بھی تھی۔ وہ لکھتے ہوئے اپنے موضوع میں ڈوب ڈوب جاتا تھا۔ اپنے کرداروں کے جذبات و احساسات اور کیفیات کو اپنے آپ پر اس طرح طاری کر سکتا تھا جیسے وہ خود اس تجربے سے گزر رہا ہو۔ انسان کی حیثیت میں وہ اپنے کرداروں میں گھُل مل جاتا تھا لیکن ایک فن کار کی حیثیت میں وہ علیحدگی برابر قائم رکھتا تھا، جو ایک بڑے فن کار میں ہونی چاہیے۔ معالج کے رویّے میں ہمدردی کے ساتھ وہ سائنسی معروضیت بھی درکار ہے جو ایسے مرض کا صحیح تجزیہ کرنے اور اس کا علاج کرنے میں مدد دیتی ہے۔ چیخوف کی سچّی ہمدردی نے کبھی رقّت اور جذباتیت کی شکل اختیار نہیں کی چیخوف اور موپاساں میں وہ دونوں باتیں ایک ساتھ موجود تھیں جو ای۔ ایم۔ فارسٹر کی رائے میں ایک ادیب میں ایک ساتھ ہونی چاہئیں۔ یعنی جذبہ، علیحدگی اور معروضیت۔

زندگی کو دونوں نے سمجھا تھا۔ انسانی زیست اور انسانی سیرت کی پیچیدگی، تنوّع اور رنگارنگی دونوں کے حیطۂ نظر میں تھی۔

چیخوف نے زندگی کو بڑی آگاہی سے سمجھا۔ اس میں انسانوں کو سمجھنے کی بے پایاں صلاحیت تھی، انسانی سیرت کا عکس اتارنے کی نادر قدرت اور ہمدردی اور رحم کا بے پناہ جذبہ۔

موپاساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتّب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، غلاظت اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوب صورت ہے۔

منٹو کے ہاں بھی، خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں، انسان کی یہی تصویر مرتّب ہوتی ہے۔

منٹو کے موضوعات بھی موپاساں کی طرح انسان کے وحشیانہ، ہیجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنس، شہوانیت، ظلم، ایذادہی، قتل و خون، تیز ہیجانی جذبات، غیر معمولی

واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات، عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے، اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دل کش بنا دیتی ہے۔ چناں چہ ان کے مشہور افسانے "گرم کوٹ" کو لیجیے۔ اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلائی گئی کہ یہ گوگول کے "اوور کوٹ" کا چربہ ہے۔ مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نظر نہ آئی، البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دُکھ درد اور مصیبتوں کی سچی، نرم، لطیف، ہمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔ یا پھر "لاجونتی" میں عورت کی شبیہ دیکھیے۔ اس افسانے میں، جو فسادات سے متعلق اپنے انداز کا یکتا افسانہ ہے، عورت کی رُوح کے نازک تاروں کو کس طرح چھُوا گیا ہے! لاجونتی کا شوہر ایک سیوک ہے اور اغوا شدہ عورتوں کو واپس لے آنے اور ان کے رشتہ د...ں سے اچھا سلوک کروانے کی اس نے مہم اٹھا رکھی ہے۔ انسانی ہمدردی سے اس کا دل معمور ہے۔ وہ دل جو خود چوٹ کھایا ہوا ہے، کیوں کہ اس کی بیوی بھی اغوا کر لی گئی ہے۔ وہ جب اسے واپس مل جاتی ہے، وہ اس سے اتنا نرم سلوک کرتا ہے جیسے وہ کانچ کی بنی ہوئی ہو، اور ٹوٹ نہ جائے جیسے وہ لاجونتی ہو۔ اس کے پیچھے ہی چوٹ کھائے ہوئے دل کو ٹھیس نہ پہنچے اور اس کی زخمی رُوح تڑپ نہ اٹھے۔ اس کے واپس ملنے کے بعد وہ اپنی بیوی کو دیوی پکارتا ہے اور دیوی ہی سمجھتا ہے اور لاجونتی چاہتی ہے وہ اسے دیوی نہ سمجھے ایک کمزور عورت ہی سمجھے۔ اغوا کے دوران میں اس پر جو کچھ بیتی تھی اُسے سُننے سے یوں گریز نہ کرے۔ اُسے سُن کر اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرے اور اس کی زخمی روح پر مرہم رکھے۔

بیدی کے "لاجونتی" میں بھی وہی چیخوفی کیفیت پائی جاتی ہے۔ چیخوف کا فن ایک طرح سے انسانی نفسیات کا فن ہے، لیکن نفسیاتی ان معنوں میں نہیں ہے جن میں پروست کا فن نفسیاتی کہا جاتا ہے۔ بلکہ رُوح پر چھایا ہُوا ہلکا سا غبار، درد کی ہلکی ہلکی ٹیسیں، وہ ناقابلِ عبور خلیج جو انسان انسان کے درمیان حائل ہے، ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری،

وہ بے گانگی، وہ ناقابلِ بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اور اپنی رُوح میں محسُوس کرتا ہے۔

لاجونتی بھی یہی تنہائی اپنی رُوح میں محسُوس کرتی ہے۔

بیدی کے ہاں عورت یا لاجونتی ہے یا "گرم کوٹ" کی محبت کرنے والی بیوی شمی یا "گرہن" کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت ہولی۔

منٹو کے ہاں وہ سوگندھی ہے، نیلم ہے، کلونت کور ہے، موزیل ہے۔ اپنے تیز جذبات کے ساتھ جان دار، پھڑکتی ہُوئی، جس کے بیان میں وہی موپاساں والی کیفیت پائی جاتی ہے کہ اس تحریر کا کاغذ تک، جس پر اُس کا ذکر ہو، تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔

"ہتک" کی سوگندھی میں منٹو نے بھی طوائف کے اندر چھپی ہُوئی عورت کو پایا ہے۔ اور اس کی رُوح کو چھُوا ہے ــــ تیز جذبات والی، جو سیٹھ کی "ہونہہ" کی توہین کا بدلہ مادھو کی توہین کر کے لیتی ہے۔ اپنے جذبات کا بخار اس پر نکالتی ہے اور آخر میں سارے مردوں سے نفرت کے اظہار کے طور پر اپنے خارش زدہ کتّے کو پہلو میں لپٹائے سو جاتی ہے۔

منٹو کے ایک تازہ افسانے "سڑک کے کنارے" میں البتہ عورت کی رُوح ہی رُوح ہے۔ ایک عورت ــــ ایک ماں کی زخمی، تڑپتی ہُوئی رُوح! لیکن منٹو نے اس افسانے میں بھی ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ اس رُوح میں ایک طوفان ہے، ایک ہلچل مچی ہُوئی ہے۔ اس کے برخلاف لاجونتی کی روح میں ہلکی ہلکی ٹیسیں ہیں جنھیں وہ خاموشی سے چُپ چاپ برداشت کر لیتی ہے۔

چیخوف کی "ڈارلنگ" بھی منٹو کے ہاں جانکی بن جاتی ہے۔

اور نچلے طبقے کا وہ سیدھا سادا کردار، جو بیدی کے "رحمان کے جُوتے" میں ہے، منٹو کے ہاں "نیا قانون" کا اُستاد منگو بن جاتا ہے۔

موضوع اور بنیادی رجحان کے فرق کے علاوہ انداز پیش کش اور افسانے کی تکنیک میں بھی موپاساں اور چیخوف کے طرز الگ الگ ہیں۔

موپاساں کے افسانے زندگی سے کاٹے ہوئے ایسے ٹکڑے ہیں جو بذاتِ خود مکمل ہیں۔ ان میں ایک پلاٹ ہوتا ہے، ایک آغاز، ایک وسط، ایک ایسا منتہیٰ جو افسانے کو واقعی اختتام تک پہنچائے، یا ایک ایسا چونکا دینے والا موڑ جس سے ایک ضرب کے ساتھ داستان کے ٹوٹ جانے کا احساس ہو۔ موپاساں کا افسانہ مناسب تراش خراش تعمیر اور فنش کے ساتھ مکمل مختصر افسانہ ہے۔

چیخوف کی حقیقت نگاری، جیساکہ ولیم جیرارڈ ی نے لکھا ہے، گوگول، ترگنیف، دستووسکی اور ٹالسٹائی کی حقیقت نگاری کی ارتقائی صورت ہے۔ حقیقت نگاری دراصل زندگی کے خاص خاص اور نمایاں خط و خال کو اخذ کرنے سے عبارت ہے ورنہ آرٹ کے فوکس کے باہر زندگی ایک بے کراں سمندر ہے۔ مبہم، دھندلی، بغیر کسی شکل یا کسی ہیئت کے ایک بے پایاں وسعت۔ چیخوف کے افسانوں میں زندگی ایک خاص ہیئت کی قید و بند میں جکڑی نہیں جاتی۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ چیخوف کے افسانے تکنیک اور ہیئت سے بالکل بے نیاز ہوتے ہیں، بلکہ یہ کہ ان میں ہیئت ہوتے ہوئے بھی محسوس نہیں کی جا سکتی۔

چیخوف کا فن اشارہ کا فن ہے۔ چیخوف کے افسانوں کے اختتام کسی بات کو انجام تک نہیں پہنچاتے۔ افسانے کے آخر میں چیخوف جیسے کچھ کہتے کہتے رک سا جاتا ہے اور ہمیں حیران چھوڑ کر ہم سے رخصت ہو جاتا ہے۔ بات ادھوری دیکھ کر پہلے تو ہم کچھ سمجھ نہیں پاتے، لیکن پھر ہمیں کوئی اہم معنی خیز اشارہ، کوئی گہری چھپی ہوئی حقیقت مل جاتی ہے جس سے افسانے کا انجام خود بخود ہمارے ذہن میں تشکیل پا جاتا ہے۔
چیخوف کے افسانوں میں یہ ادھورے رہ جانے اور تشکیل نہ پانے کا احساس ہمیں ایک اور شدید احساس دلاتا ہے کہ یہ خارجی واقعات جو پیش آتے ہیں، دراصل بہت معمولی، غیر اہم اور چھوٹے چھوٹے ذریاتی ہیں، اور اس حقیقت کا، جسے زندگی کہتے ہیں، محض ایک چھوٹا سا جزو ہیں۔ کوئی چیز بذاتِ خود مکمل نہیں۔

چیخوف کے افسانوں میں شعریت بلکہ تغزل کی سی کیفیت پائی جاتی ہے، اور

چیخوف کے افسانوں میں ترتیب اور تشکیل کا انداز موسیقی کا سا ہے۔

موپاساں کا افسانہ ہمارے ادب میں اپنی مکمل ارتقائی صورت میں (اسی طرز کا افسانہ او ہنری جیسے افسانہ نگاروں کے ہاں اپنی خام معمولی صورت میں ملتا ہے) منٹو کا افسانہ ہے۔ ہمارے ہاں منٹو کے سوا کسی اور ادیب نے موپاساں کے طرز کو اس کامیابی سے نہیں اپنایا۔ نہیں معلوم منٹو نے موپاساں کے اثر کو شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں۔ منٹو کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ منٹو کو بذاتِ خود موپاساں یا کسی بھی مغربی ادیب کے اثر سے انکار تھا، یہ منٹو کی اَنا تھی (اور یہ اَنا منٹو کو جچاتی بھی تھی) جو کسی کے اثر سے سراسر منکر تھی، ورنہ یہ قرینِ قیاس ہے کہ منٹو نے پہلے پہل رسالوں کے روسی اور فرانسیسی نمبر مرتب کرتے ہوئے مغربی افسانے کے اثر کو قبول کیا ہوگا۔ چناں چہ منٹو کے ایک آدھ افسانے میں گورکی کا اثر بھی ملتا ہے۔ دیوندر ستیارتھی نے اپنے منٹو پر طنزیہ افسانے "نئے دیوتا" میں یہ ظاہر کیا ہے کہ منٹو پر سمرسٹ مام کا بہت زیادہ اثر تھا۔ بلکہ مام سے زبردست اَدبی عقیدت تھی۔ ممکن ہے موپاساں کا اثر بالواسطہ مام کے ذریعے پڑا ہو کیوں کہ سمرسٹ مام موپاساں کے عقیدت مندوں اور معتقدوں میں سے ہیں۔ بہرحال منٹو پر موپاساں کا اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، براہِ راست ہو یا بالواسطہ، منٹو موپاساں کے اس قدر قریب پہنچ گیا جہاں تک سمرسٹ مام کی بھی رسائی نہ ہوئی۔

منٹو نے بھی موپاساں کی طرح زندگی کا زہر اس طرح چکھا تھا کہ اس کی تلخی کام و دہن سے اُتر کر قلب و روح تک پہنچ گئی۔ لیکن پھر بھی منٹو نے موپاساں کی طرح ہمیں یہی احساس دلایا کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، گندگی ہے، حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوب صورت ہے۔

منٹو کو پڑھتے ہوئے بھی ہمیں وہی احساس ہوتا ہے جیسے موپاساں کے متعلق چیخوف کے ایک کردار کو ہوا تھا "جیسے اینا صرف ایک ہی چیز دیکھ رہی تھی۔"

زندگی، زندگی، زندگی — منٹو کے ہاں زندگی ہے!

زندگی منٹو کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے!

منٹو کا تغیّر اور ارتقا

تقسیم کے بعد منٹو کے فن اور منٹو کی شخصیت میں ایک نمایاں ارتقا پایا جاتا ہے۔ یہ منٹو کی افسانہ نگاری کا "نیا دَور" ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ہم منٹو کو ایک نیا منٹو پاتے ہیں۔

جہاں تک افسانوں کے قد کا سوال ہے، منٹو نے پہلے بھی "چغد" اور "نیا قانون" کے سے افسانے لکھے ہیں لیکن ان چار برسوں میں شائع شدہ اُن کے تقریباً آدھ درجن مجموعوں میں بجز "بابو گوپی ناتھ" کے کوئی ایسا افسانہ نہیں جو بڑے قد کا کہا جا سکے (گو ان سب چھوٹے چھوٹے نقوش پر ایک پختہ فن کار کی چھاپ ضرور ہے)، لیکن اُن کے نئے افسانے فنی اور نظریاتی، دونوں حیثیتوں میں ایک اہم تغیّر اور ارتقا کا پتا دیتے ہیں۔

"ٹھنڈا گوشت" ایک ایسا افسانہ ہے جسے ہم منٹو کے فن کے مکمل نمونے کے طور پر لے سکتے ہیں۔ منٹو کے اسلوبِ تحریر میں اب غضب کی چستی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" اتنا گٹھا ہُوا، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جا سکتا۔ ایشر سنگھ کے چند ٹوٹے پھوٹے جملوں میں اس کے مضطرب دل و دماغ کی ساری کرب انگیز کیفیت کھنچ آئی ہے۔ پہلے منٹو کو کوئی کردار اُبھارنا ہوتا تھا تو وہ کئی ایک واقعات کے ذریعے اور خود اپنی طرف سے اس کی صفات بیان کر کے یہ کردار اُبھارتا تھا۔ "ٹھنڈا گوشت" کے دو تین ابتدائی پیراگرافوں میں صرف جسمانی ساخت اور چند ایک حرکات کے بیان میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کے غیر معمولی کردار اُبھر آئے ہیں۔ موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم اور شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت

کلونت کور کے بیان میں ہے اور افسانے کا اختتام کتنا مناسب اور معنی خیز ہے کہ یہ پھڑکتا ہوا جلتا ہوا گوشت ایک دفعہ پھر ٹھنڈے گوشت سے مس کرایا گیا ہے۔ بھڑکی ہوئی شہوت کی تسکین نہ ہونے پر اور اس لیے کہ وہ ابھی ابھی کرپان سے ایشر سنگھ کا گلا چیر چکی ہے، کلونت کور کے جسم میں آگ لگی ہے اور ایسے میں مرتا ہوا ایشر سنگھ بڑے غیر شعوری طور پر اس بوٹی بوٹی تھرکتے جسم کو ایک نظر دیکھ کر کہتا ہے۔ "جانی ذرا اپنا ہاتھ دے" کلونت کور نے اپنا ہاتھ ایشر سنگھ کے ہاتھ پر رکھا جو برف سے بھی زیادہ ٹھنڈا تھا۔

منٹو کے تازہ افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ اسٹنٹ کی سطح پر ہیں اور ان میں یونہی استعجاب کا عنصر پیدا کر کے، آخر میں ایک چونکا دینے والا موڑ آجاتا ہے۔ چند افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض درست ہے۔ چنانچہ کتاب کا خاتمہ" کے اختتام کے لیے ہم کسی طرح تیار نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف "ساڑھے تین آنے" یا "خورشٹ" میں آخری موڑ کوئی استعجاب پیدا نہیں کرتا۔ کیوں کہ ہم شروع ہی سے صورتِ حال سے واقف ہو جاتے ہیں اور سسپنس قائم نہیں رہتا۔ تاہم منٹو کے افسانوں میں یقیناً او ہنری کے حکایاتی افسانوں کا سا استعجاب اور چونکا دینے والا اختتام نہیں ہے۔ ان کے بعض اچھے افسانوں کے اختتام موپاساں کے افسانوں کے اختتام کی طرح بڑی معنویت لیے ہوتے ہیں۔ چناں چہ ٹھنڈا گوشت" کا اختتام بہت مناسب اور معنی خیز ہے۔ "کھول دو" کے اختتام کی تین سطریں، تین علامتیں بن گئی ہیں۔ تین مختلف ردِ عمل ۔۔۔ باپ جو دوسرے موقع پر بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا، اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو جاتا ہے اور سکینہ ۔۔۔ ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہو جاتی ہے۔ وہاں عورت ہے جس کے ذہن میں ایسا زہر سرایت کر گیا ہے کہ اس کا ذہن "کھول دو" کے ایک ہی معنی اخذ کر سکتا ہے۔ اس کی سہمی ہوئی جس کو ایک ہی بات کا احساس ہو سکتا ہے۔ اس کے سہمے ہوئے بے جان ہاتھ ایک ہی حرکت کے لیے اٹھ سکتے ہیں۔ اس نیم مردہ لڑکی سے "کھول دو" کے لفظ پر جو غیر شعوری حرکت سرزد ہوتی ہے اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا ہے۔ منٹو نے ایک سطر میں

ایک ایسے کو نچوڑ دیا ہے۔

بعض دفعہ ان کے اختتام "اشاریہ" ہوتے ہیں۔ "گولی" میں گولی ایک بہت تیز ذہنی ردِ عمل اور ذہن پر ایک کاری ضرب کا اشارہ تو ہے ہی لیکن اس کے علاوہ ایک اور اشارہ بھی یہاں پوشیدہ ہے کہ اس گولی سے میاں بیوی کے انتہائی خوش گوار اور پائیدار تعلقات کے جسم میں ایک ایسا گھاؤ پیدا ہو جائے گا جس کا مندمل ہونا بہت مشکل ہے۔

جب منٹو نے "بُو" لکھا تو رندھیر کی عیاشیوں کے بارے میں اُس کی کوئی رائے نہ تھی۔ رندھیر کے افعال کی اچھائی بُرائی سے اُسے کوئی سروکار نہ تھا۔ یہاں منٹو نے اپنے آپ کو بالکل الگ تھلگ رکھا تھا۔ لیکن "ٹھنڈا گوشت" یا "ننگی آوازیں" میں وہ اچھے بُرے کی تمیز کرتا ہے۔ منٹو افسانے کے اندر موجود ہے۔ گو ان افسانوں میں بھی معروضیت بدستور قائم ہے۔ منٹو نے اپنی شخصیت یا اپنے نظریے کو افسانے پر مسلط نہیں کیا۔ اخلاقی نظریۂ حیات کردار کے تجزیے اور تعمیر میں مضمر ہے۔

اُن لطیف، نازک اور گہرے جذبات و محسوسات کو، جو "بابو گوپی ناتھ" میں یا "خالد میاں"، "باسط"، "حامد کا بچہ" اور "بادشاہت کا خاتمہ" وغیرہ میں ہیں، اس منٹو کے قلم نے چھوڑا نہ تھا جو شدید ہیجان خیز جذبے اور احساس کا فن کار تھا۔

منٹو میں یہ تبدیلیاں دراصل ایک اور بڑے اہم اور بنیادی تغیر کا حصہ ہیں۔ یہ بنیادی اور اہم تغیر یہ ہے کہ منٹو کا نظریۂ حیات اور انسان کا تصور بدل گیا ہے۔

پہلے منٹو کا انسان "فطری انسان" تھا۔ فطری انسان کے تصور میں انسانی شخصیت کے جسمانی اور حیاتی پہلو کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فن کار، جن کے ہاں انسان کا یہ تصور ہے۔ مثلاً ہیمنگوے PASSION SENSATION کے فن کار ہیں۔ صرف ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ہاں انسانی فطرت کا نفسانی اور حیاتی پہلو پیش کرتے ہوئے بھی لطیف اور نازک جذبات بلکہ روحانی محسوسات ملتے ہیں۔ کیوں کہ لارنس نے تو جنس کو مذہب کا درجہ دے دیا ہے۔

اچھائی اور بُرائی کا تصور بھی فطری انسان کے لیے ضروری نہیں ہے۔ کیوں کہ فطری انسان

کا تصور اِنسان کے "بنیادی گناہ" کے انکار سے پیدا ہوتا ہے۔ اِنسان اپنی افتاد سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں فطری اِنسان ہے۔ وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے اور اس کی جبلتیں بے ضرر ہیں۔ اُس کی شخصیت کی پوری نشوونما اور تعمیر اسی وقت ہو سکتی ہے جب اُس کی جبلتیں اور فطری خواہشات آزاد ہوں، وہ اپنی 'امپلس' کے بتائے ہوئے راستے پر چلے، اپنی آواز کو سُنے اور سماجی اقدار کو نظر انداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔

اسی طرح کا خالص فطری انسان منٹو کے ایک بہت پُرانے "ٹیڑھی لکیر" کا ہیرو ہے۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے۔ اس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کی مانند ایک ناقابلِ بیان خوشی سے تمتما اُٹھتا ہے۔ وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دِل کی بات کہہ سکتا ہے کہ "مجھے تو آپ سے مِل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی۔" رسُوم اور پابندیوں سے اُس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔

فطرت کی تازگی، تنومندی، حُسن اور کشش کو منٹو نے جس شدّت سے محسُوس کیا ہے وہ ان کے مشہور افسانے "بُو" سے ظاہر ہے۔ مجھے سجّاد ظہیر کے "بُو" کے اس تجزیے سے بالکل اتفاق نہیں ہے کہ یہ "بورژوا طبقہ کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے۔" مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسُوس کیے بغیر ہر چیز کو طبقاتی شعُور کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے۔ "بُو" میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے سروکار ہے نہ اُس کی عیاشیوں سے۔ "بُو" میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اُس خاص بُو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیف کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اُس کے پہلو میں وہ کالج کی کلو چیٹرا، حسین، گوری چِٹّی لڑکی ہے۔ اور اس لڑکی کے عروسی کپڑوں میں اور جسم میں بسی ہوئی عطرِ حنا کی بُو۔ میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دُوری کا تضاد، بیرُونی اثرات اور بناوٹ سے پاک فطرت اور ملمع اور تصنع کا تضاد۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کے ملمع میں ڈھلی یہ گوری چِٹّی لڑکی

رندھیر میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی ؛ اس گھاٹن لڑکی کی طرح جو فطرت کی گود میں پلی ہے اور جس کا صحت مند، چست اور مٹیالا جسم گویا ابھی ابھی کچی مٹی سے ڈھالا گیا ہے۔ اس کے جسم کی گیلی اسوندھی مٹی کی سی بُو، فطرت کی تازگی، تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے۔ "بو" کی یہ لڑکی "فطرت کی بیٹی" ہے۔

لیکن اس طرح کا خالص اور کامیاب فطری انسان تو بہت کم ہی ملتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس قدرتی مناظر اور بے جان فطرت میں بھی زندگی کی قوت دکھا سکتا ہے ——————

—— اور زندگی کی قوت، لارنس کی اصطلاح میں، جنس ہے —— سورج کی گرم روشنی میں، تہ دار کنول کی مرکزی گہرائی میں، گھوڑے کے شاندار پھڑکتے ہوئے گرم جسم میں۔ وہ تو اس فطری انسان کی نفسانی شخصیت کو اس کی روحانی شخصیت پر فتح دینے کے لیے یسوع مسیح کو بھی کھینچ سکتا ہے۔ یسوع مسیح کے ریزوکشن اور آئسس اور پرانی مصری اساطیر کے ملاپ سے The Man who died میں خالص روح اور خالص نفس مقابل میں آئے ہیں۔ لیکن اس حقیقی دُنیا کا انسان تو اپنی خالص فطرت میں نہیں ملتا۔ اسے اپنے ماحول کے ساتھ سماجی پس منظر میں دیکھنا پڑتا ہے۔ سماج، جس کی مروجہ اقدار اور اخلاقی بندشیں فطری جبلتوں اور خواہشوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور فطری انسان گھٹن اور کج روی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہم عموماً اسی فرسٹریٹڈ فطری انسان سے دوچار ہوتے ہیں۔

منٹو کے ہاں اس فرسٹریٹڈ فطری انسان کے کئی روپ ہیں۔ پہلا تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا ہوا نظر آتا ہے۔ طوائفیں، اُن کے گاہک، ان کے دلال، عیاش مرد اور بدکار عورتیں —— یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ ان بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں تو جنسی زندگی میں بے راہ روی اور افراتفری ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انھیں گناہ سے بچانے کی بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے۔

یا پھر منٹو کا "فطری انسان" بانجھ ہے جس کی تمنائیں کبھی بار آور نہ ہو سکیں۔ زندگی کی محرومیوں اور کمیوں کو پورا کرنے کے لیے اس نے خیالی تجربوں کی ایک دُنیا تخلیق کی۔ پوری طرح

محفوظ ہونے کے لیے وہ دُوسروں کو بھی اپنا خیالی تجربہ سُناتا رہا، یہاں تک کہ وہ خود اس پر یقین کرنے لگا اور اپنے آپ کو دھوکا دیتا رہا۔ یہ اس کی زندگی کا المیہ ہے۔ یا پھر منٹو کا فطری انسان "ڈرپوک" بن گیا ہے۔ اس کے دل میں بے طرح خوف سمایا ہُوا ہے۔ ترغیب اُسے اُوپر بلا رہی ہے لیکن اس کے قدم اُٹھ نہیں سکتے۔ سوسائٹی کی آنکھ — لالٹین کی سُرخ آنکھ — اسے گھُورتی نظر آرہی ہے۔

یا پھر وہ ریاکار ہے۔ اس نے سماج سے سمجھوتہ کرلیا ہے، اس کے سامنے اس نے سر جھکا دیا ہے، اس کی بندشیں قبول کرلی ہیں، اپنی فطری خواہشات اور ترغیبات کا گلا گھونٹ کر اپنے کردار کو اس کی قائم کی ہُوئی قدروں کے مطابق ڈھال لیا ہے، یہ "پانچ دن" کا ریاکار پروفیسر ہے، یہ "میرا نام رادھا ہے" کا راج کشور ہے۔

منٹو نے اپنے اس فطری انسان کا دفاع کرتے ہوئے پابندیوں، مروجہ اخلاقی قدروں اور انھیں قائم کرنے والی سماج سے بغاوت کی تھی۔ اس بغاوت میں وہ کبھی کبھی بہت آگے بھی بڑھ گیا، چناں چہ افسانہ "پانچ دن" اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے پُرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ "پانچ دن" کا پروفیسر، جو ساری عمر عُورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسُوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے، مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دِنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری، دِق، بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنارے ہونے کے باوجُود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی! اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مرجاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھتے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو، جسے زندہ رہنے کا پُورا حق تھا، ہمیشہ کے لیے ایک مُہلک بیماری میں مبتلا کرجائے۔ لیکن راج کشور کے بے داغ، اُجلے پاک دامن کو تہ بہ تہ، آہستہ آہستہ اُلٹ کر منٹو ایک گندے اور ریاکار باطن کو بے نقاب

کرتا ہے تو اس رِیا کاری سے نفرت ہو جاتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ فن کار اپنے کرداروں سے جانب داری نہیں برتتے اور کسی سے محبت اور کسی سے نفرت نہیں کرتے۔ کیوں کہ وہ سب کے سب ان کی اپنی "مخلوق" ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ کوئی کُلیہ تو نہیں۔ منٹو کو اپنے اس فطری انسان (ٹیڑھی لکیر) اور بابو گوپی ناتھ سے محبت ہے۔ اگر منٹو اپنے کسی کردار سے بے پناہ نفرت کرتا ہے تو وہ راج کشور ہے۔

بابو گوپی ناتھ اور راج کشور ایک دُوسرے کے کاؤنٹر پارٹ یا تکمیلی جزو ہیں، اور ایک دُوسرے کی ضد ہیں۔ راج کشور سوسائٹی کی ایک کامیاب شخصیت ہے۔ رِیاکاری کے صِلے میں اُسے سوسائٹی نے سر آنکھوں پر جگہ دی ہے۔ وہ فرشتہ سیرت مانا جاتا ہے۔ اُس کا دامن پاکیزہ اور بے داغ ہے، لیکن اس دامن کو ذرا اُٹھا کر دیکھا چاہیے کہ نیچے کیسی رِیاکاری اور گندگی چھپی ہُوئی ہے۔ ایک رِیاکار باطن کے ساتھ راج کشور کے پاس ایک سرد، بے رحم دِل ہے، حد سے بڑھی ہوئی انانیت، خود پسندی اور خود نمائی۔ بابو گوپی ناتھ مروّجہ اخلاقی قدروں کی رُو سے چھٹا ہُوا بدمعاش ہے، عیاش اور رنڈی خانہ خراب — لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے۔ اُس کی رُوح پاکیزہ ہے، اُس کا دِل بڑا ہے۔ اُس کے پاس خلوص، ہمدردی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے۔ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور وہ دُوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے، اگر وہ زینت کا سا سچّا خلوص ہو۔ دُوسروں کے دھوکے کو وہ پہچانتا ہے، اس کے باوجود اُن سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے کیوں کہ بے وقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اُسے لُطف آتا ہے۔

"رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار — یہی دو جگہیں ہیں جہاں میرے دِل کو سکون ملتا ہے .... ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اُس کے لیے ان سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے؟" خود بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کُنجی ہے۔

بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آ گئے ہیں جہاں سے منٹو کے اِنسان کا تصور بدلا

ہے اور جہاں منٹو کا فطری انسان نامکمل انسان بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان — جو بیک وقت اچھائیوں اور بُرائیوں، پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے۔

انسان کے فطری اور سیاسی — دونوں تصوّر انسان کو اپنی فطرت میں بالکل معصوم مانتے ہیں اور ساری بُرائی اور ابتری کو خارجی ماحول سے منسوب کرتے ہیں۔ فطری انسان کی صحیح نشوونما اور اس کی شخصیت کی تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب وہ سماج اور اُس کی پابندیوں سے بغاوت کرکے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔ سیاسی انسان کا تصوّر رکھنے والے موجودہ نظام کی تبدیلی اور ایک مثالی سیاسی اور معاشی نظام کے قیام کو انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ (نئے ادب کی تحریک کے بعد سے اب تک جدید اردو ادب میں انسان کا جو تصوّر حاوی رہا ہے وہ "سیاسی انسان" کا تصوّر ہے)۔

انسانی کردار پر اثر انداز ہونے اور انسانی زندگی کو بنانے میں خارجی ماحول اور مروّجہ نظامِ زندگی کی اہمیت اپنی جگہ ہے لیکن انسان ایسا کچا تو نہیں کہ خارجی ماحول جس طرح ڈھالے، ڈھل جائے۔ فطری انسان کے تصوّر میں انسان بہت سیدھا سادہ اور خام بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے۔ اس میں اچھائی بُرائی، پستی بلندی، قوت اور کمزوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس کے اندر ان متضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کش مکش جاری رہتی ہے۔ اُسے بڑی حد تک اپنی نیکی اور بدی پر خود اختیار ہے اور اس کے اندر وہ قوّت موجود ہے جس سے وہ اپنی کمزوریوں پر فتح پاکر بلند ہو سکتا ہے، اپنی زندگی آپ بنا سکتا ہے۔ اور نامکمل وجود کی تکمیل میں کوشاں رہ سکتا ہے۔ اس کے سامنے بلند و بالا اقدار ہیں۔ ان کے معیار پر اپنے آپ کو جانچنے، اپنی ناتکمیلی کا شعور رکھنے اور اپنی تکمیل کی جدوجہد کرنے والا یہ انسان بڑے ادب کا انسان ہے۔

نامکمل انسان کا تصوّر، رُوحانی انسان کے تصوّر سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں مذہب یا الوہی قوت کا کوئی دخل نہیں۔ انسان آپ آگاہ ہے۔ انسان کے مذہبی یا رُوحانی تصوّر میں انسان اپنی فطرت میں حیوان سے قریب ہے۔ وہ مکمل انسان اسی وقت کہلا سکتا ہے جب وہ اپنی فطرت پر قابو پاکر اپنے آپ سے اُونچا ہو جائے۔ اور اس

فطری انسان کے اندر سے ایک رُوحانی وجود باہر آئے۔ دانتے اور ٹالسٹائی وغیرہ کے ہاں یہی رُوحانی تصوّر تھا۔ فطری انسان ایک طرح سے اُس کا ردِّ عمل تھا۔

کالنکا کے اس بے بس قیدی انسان سے لے کر، جو اپنے گرد آپ ہی قیدخانہ بنا لیتا ہے، سارتر کے مکمل آزاد انسان تک، جو اپنی زندگی کا آپ ذمّہ دار ہے، نامکمل انسان کے کئی رُوپ نظر آتے ہیں۔

منٹو کے بدلے ہوئے تصوّر میں اس نامکمل انسان کی نمایاں مثال بابو گوپی ناتھ ہی ہے۔ منٹو اپنے کردار اب بھی وہیں سے لیتا ہے، یہ کردار اب وہی ہیں، یعنی طوائف۔ لیکن یہ طوائف سُلطانہ اور سوگندھی کی طرح پکّی اور خالص طوائف نہیں ہے۔ بلکہ زینت، جانکی اور شاردا — جن میں منٹو نے اُس اصل عورت کو اُبھارا ہے جو طوائف کے اندر موجود ہوتی ہے۔ ان میں محبت، خلوص اور گھریلو پن اور سچّی، بے لوث خدمت کا جذبہ اصل بیویوں اور گھریلو عورتوں سے کہیں زیادہ ہے۔ وہی دلّال ہیں لیکن خوشیا کی بجائے اُس کی نظر نذیر پر پڑتی ہے، جو بڑا ایمان دار دلّال ہے (شاردا)، اور سہائے پر جو اس ذلیل پیشے میں ہونے کے باوجود ایسی پاکیزہ رُوح رکھتا ہے کہ فسادات میں ایک مسلمان کے ہاتھوں قتل ہو کر مرتے ہوئے بھی اسے ایک مسلمان طوائف کا اتنا خیال ہے اور وہ یہ تاکید کر جاتا ہے کہ اس کے پاس جو امانت کے زیور ہیں، اس مسلمان طوائف کو دے دیے جائیں اور اس کی جان کی حفاظت کا خیال رکھا جائے۔

وہی عیّاش مرد ہیں، طوائفوں کے گاہک ہیں، لیکن سوگندھی (ہتک) کے مُنہ پر ٹارچ کی روشنی پھینک کر مال کا اندازہ کر کے ایک "ہونہہ" کا تھپڑ اس کے مُنہ پر مارنے والے سیٹھ کی بجائے وہ حامد ہے (حامد کا بچّہ) جس کے دل پر لتا منگلاؤں کر کا سودا کرتے ہوئے ایک چوٹ لگتی ہے۔ "یہ اُس لڑکی کی توہین ہے۔ یہ دُھلا ہوا شباب، یہ نکھری ہوئی بے داغ جوانی صرف سو روپے میں؟ یہ لڑکی تو بکاؤ مال ہرگز نہیں۔ اس کے ساتھ آدمی کو ساری عمر نباہ دینی چاہیے، اس کی ہستی اپنی ہستی میں مُدغم کر دینی چاہیے۔"

یہاں تک کہ فسادات کے افسانوں تک میں، جہاں عموماً انسان کو درندہ یا شیطان کے رُوپ میں پیش کیا جاتا تھا، منٹو نے انسان کا یہی روپ پیش کیا ہے کہ انسان میں

حیوانیت کی آخری حد تک گر کر بھی انسانی حِس باقی رہتی ہے۔ "شریفن" کا قاسم بِلا کی عُریاں نعش دیکھ کر اپنا مُنھ ڈھانپ لیتا ہے اور اُسے اُس میں اپنی بیٹی کا رُوپ نظر آتا ہے۔ یعنی اُس میں اتنی انسانی حِس باقی ہے کہ کسی بھی لڑکی کو اس حالت میں دیکھ کر اس پر یہ کیفیت طاری ہو سکے۔ ایشر سنگھ جیسے مکمل حیوان کے اندر سوئی ہُوئی انسانیت جاگ اُٹھتی ہے۔

پہلے منٹو کے کرداروں کی کش مکش اور جدّوجہد سماج سے تھی، اب ہم اس کے ساتھ ایک اندرُونی، اخلاقی کش مکش بھی دیکھتے ہیں جو بعض کرداروں میں شعوری ہے اور بعض میں ایک غیر شعوری بے چینی اور اضطراب کے طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ ایک طرف باسط ہے جس نے اپنی امپلس پر مکمل قابُو پالیا ہے۔ دُوسری طرف ایشر سنگھ ہے جو بالکل سمجھ نہیں سکتا کہ اس کے اندر یہ بے چینی، یہ اضطراب، یہ کرب کیوں پیدا ہو گیا ہے؟

ایشر سنگھ لڑاکو، قاتل اور شہوانی حیوان کا انتہائی رُوپ ہے۔ اس مکمل حیوان میں اور "انسان ماں یا بھی عجیب چیز ہے" سوچنے والے خام فلسفی میں کتنا فاصلہ ہے؟

زندگی کے زہر کو اپنے افسانوں میں سموتے ہُوئے منٹو سنکی بن گیا تھا۔ اب منٹو کو انسان پر اعتماد ہے اور وہ موپاساں کی طرح یہ احساس دلاتا ہے کہ انسان میں گندگی ہے، بدی ہے، بدصُورتی ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصُورت ہے!

منٹو کی فنی تکمیل

منٹو کے آخری دور کی دو تحریریں، میری نظر میں، منٹو کی ادبی تکمیل کی مظہر ہیں۔
"بابو گوپی ناتھ" ایک بڑا اہم موڑ تھا جس سے منٹو کی افسانہ نگاری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے۔ اس میں منٹو نے خلافِ معمول بڑا بھرپور، پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا تھا اور اس کردار کو پیش کرتے ہوئے منٹو کا رویہ بھی ایک سچے فن کار کا تھا۔ ایک مکمل کردار کے ساتھ اس افسانے میں ایک مکمل اور بھرپور تجربہ بھی تھا۔ جیسا کہ عسکری صاحب نے کہا ہے، منٹو عموماً چھوٹے چھوٹے انفرادی تجربوں کو فوراً رقم کر کے افسانے کی گرفت میں لے آتا تھا۔ اس سے پہلے کہ یہ چھوٹے چھوٹے تجربے آپس میں مل کر اور وقت گزرنے پر فن کار کے ذہن میں ڈھل کر ایک مکمل اور بڑے تجربے کی تشکیل پائیں۔ البتہ "بابو گوپی ناتھ" میں ایک بڑے تجربے اور تکمیل کا احساس پایا جاتا تھا۔ منٹو کے فن کے اس تدریجی ارتقا کی تکمیل اس کے آخری دور کی ان دو تحریروں میں پائی جاتی ہے: "سڑک کے کنارے" اور "اس منجدھار میں"۔ ان میں ایک تکمیل، ایک وسعت، ایک کائناتی گہرائی کا احساس ہے، زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے۔ سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بے رحم صداقت اور بے باکی سے بیان کرنے میں منٹو کی قوت منفی اور تخریبی تھی، لیکن بعد میں منٹو میں اثباتی اقدار بھی پیدا ہو چلے تھے اور آخر میں منٹو جان گیا تھا کہ بڑے فن کار کے ذہن میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے۔

اگر کوئی "اس منجدھار میں" کی گہرائیوں کو سمجھ سکے تو اسے یہ احساس ہوگا کہ اس میں منٹو نے منفی عناصر کو، جن سے زندگی کی قوت نہیں، عدم اور فنا کی طرف جاتے

ہوئے دکھایا ہے اور ان اثباتی عناصر کو ملایا ہے جن سے حیات کی تجدید ہوتی ہے اور زندگی آگے بڑھتی ہے۔

یُوں تو بہلی نظر میں "اس منجدھار میں" کا موضوع وہی نظر آتا ہے جو ڈی ایچ لارنس کے LADY CHATTERLEY'S LOVER کا ہے۔ کردار بھی تقریباً وہی ہیں۔ ایک شوہر جو شادی کے فوراً بعد مفلوج ہو جاتا ہے، اُس کی حسین، جوان، صحت مند بیوی۔ ایک نوجوان صحت مند مرد، جو اُس کی بیوی کو "زندگی کی قوت" دے سکتا ہے اور ایک خادمہ جو اس مفلوج سے ہمدردی اور لگاؤ رکھتی ہے۔ لیکن لارنس کی اس موضوع پر پیش کش سے منٹو کی پیش کش کہیں اُونچی اور فن کارانہ ہے (اس سے قطع نظر کہ ایک ناول ہے، دُوسرا ڈراما) اس میں ایک فلسفہ ہے جو لارنس کی کم از کم اس تحریر میں مفقود ہے۔ حالاں کہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے "جنس" ہی کا ایک فلسفہ بنایا تھا۔ لارنس نے اس ناول میں صرف جسمانی تعلق کی موزونیت اور تکمیل پر زور دیا ہے۔ منٹو کی اس تحریر میں ایک جمالیاتی احساس ہے اور جمالیاتی رویّہ۔ یُوں تو زندگی کی قوّت کو منٹو نے بھی لارنس کے معنی میں لیا ہے، یعنی یہ کہ "جنس" زندگی کی قوّت ہے، لیکن "اس منجدھار میں" میں منٹو نے حُسن کو بھی بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور ان دُوسرے اثباتی عناصر کو بھی جو حُسن اور زندگی کی تکمیل کرتے ہیں۔ "اس منجدھار میں" حُسن ایک اثباتی عنصر ہے۔ حُسن، جوانی، صحت، لطیف جذبات اور محبت کی قوت — یہ اثباتی عناصر بیوی اور شوہر کے چھوٹے بھائی میں بھی کم و بیش موجود ہیں۔ لیکن شوہر، جب وہ کسی حادثے کی وجہ سے اس طرح مفلوج ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی قوت مفقود ہو جاتی ہے، ایک منفی عنصر بن جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ منٹو کے ہاں اس مفلوج شوہر کو پیش کرتے ہوئے وہ ہلکی سی تحقیر نہیں پائی جاتی جو لارنس کے لہجے میں پائی جاتی ہے۔ منٹو کو اس کردار سے پوری ہمدردی ہے، بلکہ منٹو نے اُس کے بے پناہ کرب، اذیت اور کش مکش کو ڈرامے کا اہم حصّہ بنایا ہے۔ شوہر میں یہ محسوس کرنے کی صلاحیت ہے کہ اُس کی حسین اور نوجوان بیوی کو پُورا حق حاصل ہے کہ وہ اس کے بھائی کی طرف متوجہ ہو جس سے اُسے صحیح معنوں میں صحت مند اور مثبت محبت مل سکتی ہے اور ان دونوں کی آپس میں

بے اختیار کشش ایک فطری عمل ہے۔ وہ خود تو اپنے مفلوج جسم اور نفسیاتی کمزوری اور احساسِ کمتری کے ساتھ ایک منفی عنصر بن چکا ہے جس سے ہمدردی کی جا سکتی ہے محبت نہیں۔ اُسے ہمدردی خادمہ سے ملتی ہے جو محبت کے قابل نہیں۔ جو بدصورت ہے اور بدصورتی بجائے خود ایک منفی عنصر ہے۔ یہ دونوں منفی عناصر ایک دُوسرے کے قریب آ سکتے ہیں، لیکن ان کی قربت اور ملاپ کوئی اثباتی قوت پیدا نہیں کر سکتے اور اس لیے وہ زندگی کی بجائے موت میں ایک دُوسرے کا ساتھ دیتے ہیں۔ ایک ساتھ خودکشی کرتے ہیں اور اس طرح فنا کی طرف جاتے ہیں۔ سعیدہ اور مجیدہ کے مقابلے میں یہ کہیں زیادہ قوی اور اثرانگیز کردار ہیں لیکن منفی عناصر ہیں۔ امجد کو اگرچہ المیہ ہیرو کا درجہ نہیں دیا جا سکتا لیکن (منٹو کا یہ ڈراما میلوڈرامے سے کچھ زیادہ ہی ہے اور ٹریجڈی کے قریب پہنچ جاتا ہے) اس کا درد اور اس کی المیہ موت ہم میں رحم اور دہشت کے المیہ جذبات کو ضرور ابھارتی ہے۔ لیکن امجد ایک انفعالی کردار ہے۔ جو درد میں لذت محسوس کرتا ہے۔ اس کی مفلوج بے بسی اُس وقت سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہے جب وہ سعیدہ کو پتنگ پر لیٹ جانے کے لیے کہتا ہے اور جھوٹ موٹ شادی کی پہلی رات کا تصور باندھتا ہے۔ اُس وقت اُس کا تصور یہ طرب و انبساط سے شروع ہوتا ہے لیکن بہت جلد شکست و فنا کے مناظر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ ہر چند وہ زندگی سے کچھ حظ اٹھانے اور اپنے آپ کو بہلائے رکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن اس کے مجروح ہونے کے ساتھ اُس کی یہ صلاحیت بھی مجروح ہو جاتی ہے۔ اُس کے اردگرد قدرت کے حسین مناظر اور سربلند پہاڑیاں، جن تک اُس کی رسائی نہیں، اُس کے درد اور بے بسی میں اور اضافے کا باعث بنتے ہیں۔ اسی طرح سعیدہ کا بے پناہ حسن بھی اس کے لیے اذیت دِہ ہو جاتا ہے۔ امجد بے حد حساس ہے اس لیے اُس کی وہ ذہنی حالت بن جاتی ہے کہ اُس پر شکست و فنا کا تصور ہمیشہ قائم رہتا ہے اور اسے پناہ صرف موت میں مل سکتی ہے۔

سعیدہ ایک کردار سے زیادہ سمبل معلوم ہوتی ہے، حسن کی علامت۔ وہ حسن، جسے امجد نے اپنانا چاہا۔ لیکن جو اُس کی اذیت کا باعث بن گیا۔ وہ اپنے شوہر سے ہمدردی ضرور رکھتی ہے۔ مجید کی طرف اپنی فطری کشش کو روکنے کی ایک حد تک کوشش بھی کرتی

ہے۔ لیکن اس کی اخلاقی، اندرونی کشمکش ایک ہلکے سے اضطراب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اور مجید میں تو، امجد کا بھائی ہونے کے باوجود، ایسی کوئی قوی کشمکش پیدا نہیں ہوتی۔ وہ فرار کی راہ ڈھونڈتا ہے۔ اور اس منجدھار سے نکل بھاگنا چاہتا ہے۔ وہ سعیدہ کے سامنے یہ اعلان کرنے سے بھی نہیں جھجکتا کہ امجد اپنی موت کی طرف جا رہا ہے، اور زندگی کے بھی کوئی تقاضے ہیں جو ان کے ملاپ سے پورے ہو سکتے ہیں اور جو زیادہ اہم ہیں۔

لہٰذا یہ دونوں نسبتاً غیر اہم ہونے کے باوجود زندگی کی تجدید کی علامت ہیں۔ اور یہ کوئی فنی خامی نہیں کہ منٹو نے ان کرداروں کو کم اہمیت دی ہے۔ ایملی برانٹے کے اچھوتے اور یکتا ناول "ودرنگ ہائیٹس" میں وہ کردار (یعنی چھوٹی کیتھرین اور ارن شا) جن سے زندگی کی تجدید ہوتی ہے، قدآور، قوی اور ہیجانی المیہ کرداروں (ہیت کلف اور کیتھرین) کے مقابلے میں بالکل غیر اہم، عام اور معمولی کردار معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان عام اور نارمل کرداروں میں وہ صحت مند توازن ہے جو زندگی اور نظام حیات کے لیے ضروری ہے۔

"اس منجدھار میں" گو امجد کا المیہ پیش کرتا ہے اور آخر میں موت حاوی اور فتح یاب نظر آتی ہے، لیکن سعیدہ اور مجید کے ملاپ میں زندگی کی تجدید کا اشارہ بھی ہے۔

یہاں منٹو کے ذہن میں وہ وسعت پیدا ہو چکی تھی جو انفرادی اور خصوصی کو آفاقی اور کائناتی میں تحلیل کر دے۔

ایک خاص واقعہ۔ ایک خاص تجربہ، کوئی خاص، انوکھا، انفرادی کردار پیش کرنا منٹو کی ایک خصوصیت تھی۔ "سڑک کے کنارے" میں بھی ایک خاص واقعہ ہی ہے جو ایک خاص مرد اور خاص عورت سے وابستہ ہے، لیکن یہاں خصوصیت آفاقیت میں حلول کر گئی ہے۔ افسانے کی ساری جزئیات میں صرف ایک چیز ایسی ہے جو خصوصیت کی طرف اشارہ کرتی ہے مرد کی نیلی آنکھیں — لیکن ان نیلی

آنکھوں کی آسمان کی نیلاہٹ سے تشبیہ — آسمان اُس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا — اس خصوصیت میں بھی وہی کائناتی وژن کا احساس پیدا کر دیتی ہے: یہاں ہم زمان اور مکان کی تخصیص کو بھی بھول جاتے ہیں، ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ واقعہ کسی خاص عورت اور مرد سے وابستہ ہے۔

"دو رُوحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا، اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا۔ دو روحیں سمٹ کر اس ننھے سے نکتے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے۔"

یہاں منٹو کا جنس کا تصور بھی کتنا مختلف اور کتنا بلند ہے، گو منٹو کا نظریہ جنس کے متعلق ہمیشہ صحت مند رہا ہے اور وہ اسے ایک ازلی، فطری، صحت مند جذبہ سمجھتا رہا ہے لیکن پہلے منٹو کے ہاں جنس کا تصور محض جسمانی تھا۔ لیکن یہاں منٹو کا تصور اتنا بلند ہو چکا ہے کہ اسے منٹو نے وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ سے تعبیر کیا ہے۔

وجود کی تکمیل اور رُوحوں کے ملاپ کے ساتھ یہاں بنیادی گناہ کا تصور بھی شامل ہے۔ یہاں بنیادی گناہ کا یہ تصور اتنا گہرا ہے کہ صرف ہاتھورن کے ہاں ملتا ہے۔ اس گناہ کا نشان عورت کے سینے پر داغ دیا گیا ہے۔ عورت اپنے سینے پر اس جلتے ہوئے سرخ نشان کو دیکھ کر اپنے آپ سے یہ پوچھتی ہے: "کیا یہ واقعی گناہ تھا؟" نہیں، یہ گناہ نہیں تھا، یہ تو وجود کی تکمیل تھی۔ دو رُوحیں سمٹ کر ایک ہو گئی تھیں۔ اس نے اپنی پھڑپھڑاتی ہوئی رُوح اُس کے حوالے کر دی تھی، اور اس کے وجود کے ذروں نے اپنی ہستی کی تکمیل کی تھی۔ وہ ماں بن رہی تھی۔ ایک موتی اُس کی کوکھ کی سیپ میں تشکیل پا رہا تھا۔ مامتا اس کی ساری رگوں میں سرایت کر گئی تھی اور اس کی دُودھ بھری چھاتیوں کی گولائیوں میں مسجد کے اُجلے، پاکیزہ میناروں کی سی تقدیس آ رہی تھی۔ اس کی تکمیل تو ہو گئی تھی لیکن اب وہ اُسے چھوڑ کر چلا گیا تھا!

یہاں عورت ہاتھورن کی ہیسٹر کی طرح ایک چوراہے پر کھڑی ہے:

"یہ دُنیا ایک چوراہا ہے، یاد رکھ تجھ پر انگلیاں اُٹھیں گی۔"

جب اس کی کوکھ کا موتی سیپ سے باہر نکلے گا تو گناہ کی زندہ علامت بن جائے گا۔ SCARLET LETTER میں بھی موتی گناہ کی زندہ علامت ہے۔

"اُس کی زندگی موت سے بدتر ہوگی۔ اس سے بہتر ہے کہ اس ننھی زندگی کا آغاز ہوتے ہی اسے ختم کر دیا جائے۔"

اور وہ ماں اپنے سارے جذبات اور احساسات کو کچل کر، اپنی ممتا کا گلا گھونٹ کر جب اُسی زندگی کو ختم کر دیتی ہے جو اس کی اپنی زندگی کا ایک حصہ تھی، اس کے اپنے خون سے بنی تھی، اس کی اپنی کوکھ میں تشکیل پائی تھی، اس وقت وہ ماں کس بے پناہ ذہنی اور رُوحانی کرب و اذیت سے گزری ہوگی؟ یہ کتنا بڑا المیہ ہے!

اور اخبار میں چھپی ہُوئی وہ چند سطریں — سرد اور منجمد سطریں — اس المیے کو کہاں پا سکتی ہیں!

اس المیے کو اپنی گہرائیوں اور ساری POIGNANCY کے ساتھ پیش کر چکنے کے بعد جب منٹو اچانک اپنا افسانہ اس اخباری رپورٹ پر ختم کرتا ہے تو ہم گویا ایک جھٹکے کے ساتھ بلندیوں سے نیچے آ گرتے ہیں۔ کائناتی وسعت اور گہرائی سمٹ کر ایک خاص نکتے پر آجاتی ہے۔

اخباری رپورٹ میں تو یہ محض ایک واقعہ تھا۔ ان بیسیوں میں سے ایک، جو آئے دن ہوتے رہتے ہیں، لیکن منٹو ان چند سطروں میں وہ گہرا المیہ تلاش کر لیتا ہے، جو عورت اور ماں کا المیہ ہے۔

اس رپورٹ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ بچی زندہ ہو جاتی ہے۔ یہ بھی زندہ رہ کر سماج کے ہاتھوں کیا کیا دُکھ اُٹھائے گی؟ وہ بھی عورت بن کر شاید وہی گناہ کرے یا اس گناہ پر مجبور کی جائے جو اُس کی ماں نے کیا تھا؟ وہ بھی ماں بنے گی اور اپنے گناہ کے پھل کو اپنے ہاتھوں .... کیا یہ داستان پھر دُہرائی جائے گی، اور کہانی ایک دائرے میں گھوم کر اسی نکتے پر آجائے گی؟

"ایک نوزائیدہ بچی سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پائی گئی۔ کسی

سنگ دِل نے بچّی کی گردن کو کپڑے میں جکڑ رکھا تھا۔"

سنگ دِل کے لفظ پر ہم چونکتے ہیں۔ سنگ دِل کون تھا؟ وہ ماں جس نے اپنی رگوں میں سرایت کرتی ہوئی ممتا کا خون کر کے بچّی کو مارنے کی کوشش کی تھی یا وہ مرد جو عورت سے سب کچھ حاصل کرنے کے بعد اسے دھوکا دے کر اور اس نازک حالت میں چھوڑ کر چلا گیا تھا یا وہ سماج جس کے خوف نے عورت کو یہ غیر فطری حرکت کرنے پر مجبور کیا تھا؟

ایک خارجی، واقعاتی حقیقت جو صرف یہ بتاتی ہے کہ ایک عورت نے گناہ کیا تھا اور اس گناہ کے پھل کو مارنا چاہا تھا، اور دوسری گہری، باطنی حقیقت جو سارے افسانے میں عورت کی ذہنی کیفیات اور محسوسات کے ذریعے بیان کی گئی ہے، اور عورت کے ماں بننے کی کیفیت، جب وہ ایک بہت بلند اور برتر اور مقدس ہستی بن جاتی ہے۔

نہیں، یہ تقدیس اور طہارت کچھ بھی نہیں۔ وہ تو ایک چوراہے پر کھڑی ہے، اور پھر وہ پھل، وہ اذیت ناک کش مکش، جب اس کی مجبوری اور بے بسی کی آخری چیخ سُنائی دیتی ہے:

"مت چھینو، اسے مت چھینو، میری رُوح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو۔"

خارجی حقیقت کا پردہ چاک کر کے منٹو ہمیں یہ باطنی حقیقت دکھاتا ہے تو طرف ایک رُوح نظر آتی ہے:

ایک عورت اور ایک ماں کی زخمی، پھڑپھڑاتی ہوئی رُوح!

ادب میں انسان کا تصوّر

گھٹ گئے انسان بڑھ گئے سائے

حضرت جگر مراد آبادی نے اس مصرعے میں موجودہ دور کے انسان کے بارے میں نہایت بلیغ اشارہ کیا ہے۔ حقیقتاً آج انسان گھٹ گئے ہیں، لہٰذا ادب میں بھی انسان کا قد گھٹ گیا ہے۔

ڈرامے کے ہیرو کبھی یونانی المیوں کے بلند و بالا کردار ہوا کرتے تھے، جن میں دیوتاؤں کی صفات تھیں اور دیوتاؤں کی شان۔ ان بلندیوں کے ساتھ ان میں کوئی انسانی کمزوری ہوتی تھی جو ان کے المیہ میں منتج ہوتی تھی۔ شیکسپیئر کے کردار گو زیادہ انسانی سطح پر تھے تاہم بڑے بڑے ہیرو تھے۔ لیکن آج کے ڈرامے کا ہیرو گھٹتے گھٹتے سموئیل بیکٹ کے WAITING FOR GODOT کا ناچیز غیر اہم انسان رہ گیا ہے یا ہیرالڈ پنٹر کا بے زبان (بے زبان نیوان ابرتھڈے پارٹی)

سروست سارتز اور کامیو کے ناولوں کے ہیرو کی جگہ جدید فرانسیسی ادب کے نو دیو رومان کے نہایت معمولی اور ادنیٰ اینٹی ہیرو نے لے لی ہے۔ حتیٰ کہ اس گروہ کے ایک ادیب راب گرییے نے بے جان چیزوں کو انسان پر ترجیح دی ہے۔

انگریزی نئے ادب کے اینگری ینگ مین مثلاً کنگسلے ایمس، اوسبورن وغیرہ کے ہیرو نہایت معمولی کردار ہیں۔ ان میں ڈی ایچ لارنس اور جیمس جوئس کے کرداروں کا قد کہاں ہے؟

ادب میں انسان کا سب سے بلند و بالا تصور اقبال کا انسانِ کامل ہے۔ اقبال کے ہاں انسان کی خودی سب سے اہم مرکز ہے اور یہ خودی اتنی بلند ہو سکتی ہے کہ ہر تقدیر سے پہلے خدا بندے سے خود پوچھے "بتا تیری رضا کیا ہے"۔ انسان بڑی حد

تک اپنی تقدیر کا آپ مالک ہے ۔جیسے قرآن میں بار بار کہا گیا ہے، انسان کو راہیں سمجھا دی گئی ہیں ۔ان میں انتخاب کا اسے مکمل اختیار ہے ۔ جب انسان کی تخلیق کی گئی تو اسی امتیاز کے ساتھ کہ خدا نے اسے قوتِ ارادی اور قوتِ فیصلہ کے ساتھ خیر و شر میں سے کسی ایک کے رد و قبول کا اختیار بھی بخشا ۔ آدم کو علم اور جوہر عنایت کیا گیا، اور انسان کا یہ مخصوص جوہر اُس وقت نمایاں ہوتا ہے جب وہ عقل و دانش سے کام لے کر مثبت و منفی، سیاہ و سپید، خیر و شر میں امتیاز کر کے رد و قبول کا فیصلہ کر سکے ۔

آدم کے مقابلے میں ایک ابلیس کی ضرورت تھی ، کہ ابلیس جو شر کی علامت ہے، انسان کو اپنی ترغیبات میں اُلجھائے رکھے اور انسان ایک کشاکش سے گزر کر اپنے لیے کوئی فیصلہ کرے اور ایک راہ منتخب کرے ۔ یوں انسان فکر و تدبّر اور قوتِ فیصلہ سے کام لے کر زندگی کی راہیں آپ تراشتا ہے اور نہ صرف اپنی انفرادی زندگی ، بلکہ دُنیا اور کائنات کے نظم و ضبط کے بناؤ میں ایک ذمّہ دار حیثیت سے حصّہ لے سکتا ہے ۔

"شاید کہ کائنات ابھی ناتمام ہے .... یہ زمیں دیکھ ، فلک دیکھ ، فضا دیکھ ۔"

ارض و سماوات میں جو کچھ ہے ، اُسے خدا نے اپنی طرف سے تمھارے لیے تابع کر دیا ہے ۔ یقیناً اس بات میں غور و فکر کرنے والوں کے لیے بڑی بڑی نشانیاں ہیں ۔" انسان کو نیابتِ الٰہی عطا کی گئی ہے ۔ وہ اس زمین میں خدا کا نائب ہے ۔ انتشار ، افراط و تفریط اور بدنظمی کو دُور کر کے نظم و ضبط پیدا کرنے میں کائنات کی تنظیم اور تعمیر میں انسان بھی شریک ہے ۔ یوں انسان کا مرتبہ بہت بلند ہے ۔

اقبال نے در اصل انسان کے اسلامی تصوّر ہی کو اپنایا ہے ۔

صوفیوں کے اس تصوّر کے برخلاف کہ خودی کو مٹا کر اپنے آپ کو وجودِ مطلق میں جذب کر دینا انسان کی آخری منزل اور تکمیل ہے ، اقبال نے یہ تصوّر پیش کیا ہے کہ انسان اس مکمل اور یکتا وجود کے جتنا قریب آتا ہے ، اُس کی تکمیل کی منزل اتنی ہی قریب ہے ۔ حتیٰ کہ " انسانِ کامل " وہ ہے جو بجائے خودی کو فنا کر کے خدا کی ہستی میں جذب ہونے کے ، اپنے آپ میں خدا کی ہستی کو جذب کرنے ۔

اقبالؔ کا انسانِ کامل ایک آئیڈیل ہے۔ اتنی بلند و بالا مکمل انسانی شخصیت پیغمبر دو عالمؐ کے علاوہ اور کسی کی نہیں ہو سکتی۔ البتہ تکمیل کی جدوجہد انسانی زندگی کا حاصل ہے۔

تکمیل کے معنی اقبالؔ کے ہاں ایک ٹھہری ہوئی کیفیت اور جامد حالت کے نہیں ہیں۔ مسلسل تحریک اور مسلسل ارتقاء کا پیغام ہے۔ جنّت میں بھی صرف آرام و آسائش، سکون و سلامتی اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہے تو اقبالؔ کو ایسی جنّت قبول نہیں۔ "جاوید نامے" میں وہ حوروں کے بُلانے پر جنّت سے انکار کر دیتے ہیں۔ (اور منصور حلاج اور قرۃ العین طاہرہ کی رُوحیں بھی جنّت سے نکل کر خلا میں مسلسل گھُوم رہی ہیں)۔ ہر دم ایک نئے طلوع، نئی تجلی کی تلاش میں سرگرداں۔ اللہ کرے، مرحلۂ شوق نہ ہو طے۔

انسان کے رُوحانی ارتقا اور رُوحانی طمانیت کے کوئی محدُود پیمانے نہیں ہیں۔ مسلسل جدوجہد کرنا اور اپنی تکمیل میں کوشاں رہنا ہی اُسے زیب دیتا ہے اور یہاں سے "نامکمل انسان" کے تصوّر کا آغاز ہوتا ہے۔

اقبالؔ کے "کامل انسان" کا تصوّر نیٹشے کے "فوق البشر" (Superman) سے کہیں زیادہ اعلیٰ ہے۔ اقبالؔ کو نیٹشے سے اختلاف ہے کہ ان کے ہاں "مادیت" ہے۔ نیٹشے کا سُپرمین غیر معمولی قوتوں اور صلاحیتوں کا مالک ہے لیکن اُن کا تصوّر مادی ہے، رُوحانی نہیں۔ وہ جابر بھی ہو سکتا ہے۔ اُس کے وجُود سے دُنیاوی اقتدار کی بُو آتی ہے۔ چناں چہ دُنیا کی بڑی بڑی سیاسی شخصیتوں کو، مثلاً نپولین کو نیٹشے کے سُپرمین سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کوئی سیاسی شخصیت اقبال کا "کامل انسان" نہیں ہو سکتی۔ فوق البشر انسان کا تصوّر پیش کرتے ہوئے نیٹشے نے ساتھ یہ بھی کہا ہے کہ بلندیاں پستیوں سے کہیں زیادہ خطرناک ہیں کہ ان سے اُفتاد کا امکان ہے۔

انسان کی اُفتاد کا تصوّر سراسر مسیحی تصوّر ہے کہ آدم کے بنیادی گناہ سے انسان کی سرشت میں گناہ شامل ہو گیا اور تمام انسانیت آلودہ ہوئی اور مسیح کی قربانی انسانیت کی نجات کا ذریعہ بنی۔ اس مسیحی تصوّر کو ارجنٹینا کے مشہور ادیب "بورخیس" (Borges) جو کافکا کے پیرو ہیں، اپنے افسانے "زخم کا ہلال" میں یُوں اختصار کے ساتھ پیش

کرتے ہیں۔ "یہ مناسب تھا کہ ایک آدمی کی باغ بہشت میں خدا کے حکم سے سرکوبی انسان کی افتاد کا باعث ہو اور ایک گناہ سے ساری دنیا آلودہ ہو جائے۔ اور اسی طرح ایک آدمی کی صلیب پر قربانی ساری انسانیت کو بچا لے اور نجات کا باعث بنے۔" شوپنہار نے غالباً مسیح کہا ہے کہ میں سارے آدمیوں میں ہوں، یعنی ہر آدمی سارے آدمیوں میں ہے۔

اسلام میں گناہ اور نجات کا تصور مسیحی تصور سے مختلف ہے کہ ہر فرد اپنے کردار اور عمل کے اعتبار سے جزا اور سزا کا مستحق ہوتا ہے۔ ہر فرد کی نجات اس کے کردار و عمل میں مضمر ہے۔ یہاں علم اخلاق اور ایمان و حقیقت کا علم صحیح ہی کافی نہیں۔ ایمان و عقیدہ کے ساتھ ساتھ اسلام نے کردار و عمل کی اہمیت پر بھی بہت زور دیا ہے۔ آدم کی سرگزشت کا حال بھی تورات اور قرآن میں مختلف ہے۔ آدم کی لغزش کو قرآن نے دوسرے پیرائے میں بیان کیا ہے اور اس جنت کو ایک الگ معنویت دی ہے۔ چناں چہ آدم کے اس بنیادی گناہ کے معنی جنسیت تک محدود نہیں کیے گئے۔ اور قرآن نے اس درخت کو، جس کا پھل کھانے کی ممانعت کی گئی تھی۔ اور یہ غیر شعوری کیفیت سے شعور کی منزل حاصل کی۔ چناں چہ اقبال اپنی کتاب The ——— Re-construction of Religious Thought in Islam میں لکھتے ہیں:

"It did not descend upon him as a curse. The fall of man does not mean a moral depravity. It means transition from simple consciousness to the first flash of self-consciousness. Man's first act of disobedience was also his first act of free choice."

فیض صاحب نے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ انسان کی تردامنی بھی

ایسی ہے کہ دامن نچوڑ دے تو فرشتے وضو کریں۔

اقبال کے ہاں انسان کا تصور اسلامی تصور سے مستعار ہے۔ انسان کا مسیحی تصور مغربی ادب میں ڈانٹے اور ملٹن سے لے کر ٹی ایس ایلیٹ اور گراہام گرین تک چلا آیا ہے۔ ادب میں انسان کا جو تصور سب سے حاوی رہا ہے اور صدیوں تک سب سے نمایاں تصور رہا ہے، وہ نامکمل انسان کا تصور ہے۔ خواہ یونانی المیوں کے ہیرو ہوں، یا شیکسپیئر کے ڈراموں کے کردار۔ دستوفسکی، ٹامس مان اور کافکا کا انسان ہو یا سارتر کا، خود وجودی انسان، یہ سب نامکمل انسان کے مختلف روپ ہیں۔ یہ تصور کہ انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے، اس میں اچھائی برائی، بلندی اور پستی کے پہلو ایک ساتھ موجود ہیں۔ ان میں پیہم اندرونی کشمکش جاری رہتی ہے۔ انسان کے اندر وہ قوت موجود ہے جس سے وہ اپنی کمزوریوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے۔ اسے اپنی نا تکمیل کا شعور ہے اور وہ اپنے نامکمل وجود کی تکمیل میں کوشاں رہتا ہے۔

نیکی اور بدی کی قدریں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو کر مل جاتی ہیں۔ نیکی اور بدی گویا لازم و ملزوم ہیں، اور ایک ہی وجود میں قائم رہ سکتی ہیں۔ اس موضوع کو موجودہ دور کے تین بڑے ادیبوں نے پیش کیا ہے، اور اس تفہیم کے لیے انھوں نے فاؤسٹ کا انتخاب کیا ہے، جو اس "دو رُخے" کردار کے لیے بہت موزوں ہے۔ یوں تو گوئٹے کے فاؤسٹ میں بھی میفسٹوفلیس یعنی ابلیس فاؤسٹ کے اندر ہی موجود تھا، جسے ایک الگ وجود میں مجسم کیا گیا ہے۔ ٹامس مان نے Dr. Faustus میں یہی موضوع اور کردار لے کر یہ ثابت کیا ہے کہ آج متضاد قدریں کس طرح گھل مل گئی ہیں اور آج کے فن کار اور روحانی انسان کی تقدیر کیا ہے؛ خدا اور انسان ایک ہی جسم میں موجود ہو سکتے ہیں جیسے کہ فاؤسٹ میں موجود تھے۔ ویلیری نے Man Faust میں یہی موضوع لیا ہے۔ اس کے ہاں انسان شیطان سے بھی آگے نکل جاتا ہے۔ ژاں پال سارتر کے ڈرامے Le Diable et bon Dien میں سارتر کا فاؤسٹ یعنی گوئٹز پہلے بدی ہی بدی میں گھرا رہتا ہے۔ پھر بدی سے کنارہ کشی کر کے انسانوں کے لیے نیکی

کرنے میں اپنی بقیہ زندگی گزارنا چاہتا ہے۔ لیکن فاؤسٹ کو اس حقیقت سے سامنا کرنا پڑتا ہے کہ "آدمی پیدائشی مجرم ہیں مجھے بھی اُن کے جرائم میں شریک ہونا چاہیے۔ تاکہ میں اُن کی محبت حاصل کرسکوں۔ نیکی اور بدی ایک دُوسرے سے الگ نہیں کیے جاسکتے۔ میں بُرا ہونا قبول کروں گا تاکہ میں اچھا بن سکوں۔"

دستوئسکی کے ہاں جرم و گناہ کیتھارسس کا باعث ہوئے ہیں کہ گناہ کرنے کے بعد انسان آگ میں تپتا ہے اور کندن بن کر نکلتا ہے۔ چناں چہ "جرم و سزا" کے راسکال نیکاف کے درد وکرب اور مجرم ضمیر کی آواز ہی اس کی اصل سزا ہے۔ سائبیریا کی قید بھی اس کے اندرونی کرب سے زیادہ اذیت ناک نہیں ہوسکتی۔

اور مابعد جنگِ عظیم دوم کے ادب میں سارتر کا خود وجودی انسان اپنے وجود کا آپ خالق ہے اور اپنی تقدیر کا آپ مالک ہے۔ "Man is what he wills" ہر موڑ پر اُس کے آگے دوراہے ہیں جن میں سے ایک راہ کا اُسے انتخاب کرنا پڑتا ہے، اور اُس کا یہ انتخاب بہت اہم ہے اور اُس پر اُس کی تقدیر کا فیصلہ ہے۔

"The Flies" میں سارتر کا اورسٹس یونانی المیہ کے اورسٹس کے برخلاف فیوریس سے پیچھا چھڑا کر اپنے آپ کو اور اپنی آئندہ نسل کو جرم و سزا کے اس چکر اور نسل در نسل قتل وخون کی اُس لعنت سے آزاد کرالیتا ہے جس کی مُہر "House of Arteus" پر لگی تھی۔ وہ ایک آزاد اور خود وجودی انسان ہے۔ جس نے اپنی تقدیر کا نوشتہ بدل ڈالا۔ سارتر کا انسان اپنے اعمال اور افعال کا پوری طرح ذمہ دار ہے، خواہ وہ فاؤسٹ ہو یا اورسٹس، Crime Passionael کا قاتل یا Altona کا قیدی۔ اپنے ڈرامے Altona میں سارتر نے فرانس کے مجرم ضمیر کو پیش کرنا چاہا تھا کہ الجزائر کے مسلمانوں پر ڈھائے گئے مظالم اور اذیت دہی کی شرمناک اور انسانیت سوز وارداتوں کا فرانس پر کیا اثر پڑتا، اگر اُس کا ضمیر زندہ ہوتا۔ لیکن سارتر اپنے موضوع کو اس صورت میں پیش نہ کرسکے۔ اور اُنھیں جب میں

کرداروں کا سہارا لینا پڑا جنھوں نے دُوسری جنگِ عظیم میں رُوسیوں پر مظالم ڈھائے تھے۔ Altona کے قیدی فرانز کو یہ ماننے سے انکار ہے کہ نازیوں کے استبداد کے تحت اُس سے جرم سرزد ہوئے ہیں۔ اپنی نظروں میں وہ خود بہت بڑا مجرم ہے۔ بے پناہ اذیت دہی اور انسانی قتل و خون کی ذمّہ داری خود اُس پر عائد ہوتی ہے۔

"مَیں نے نازیوں کو لاشیں فراہم کی ہیں۔"

"مَیں خود گوئرنگ ہُوں۔ اگر گوئرنگ کو جنگی جرائم کی پاداش میں پھانسی دی گئی تو مجھے بھی پھانسی کی سزا ملنی چاہیے۔"

فرانز اپنے جرم کی سزا کے طور پر اپنے آپ پر قید کی صعوبتیں عائد کر لیتا ہے۔ تیرہ[13] سال تک اپنے آپ کو ایک کمرے میں بند رکھتا ہے۔ لیکن تیرہ[13] سال کی کنارہ کشی، تنہائی، اور اسیری بھی اُس کے شدید احساس اور ضمیر کی ملامت کو خاموش نہیں کر سکتی اور احساسِ جرم کی اذیت ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے تو وہ خودکشی کر لیتا ہے۔

اُس کے برخلاف کامیو کا "اجنبی" اپنے جرم کی ذمّہ داری قبول نہیں کرتا۔ وہ اپنے کو مجرم نہیں گردانتا ہے اور نہ اُسے ندامت ہے کہ ایک اِنسانی زندگی اُس کے ہاتھوں ختم ہو گئی۔ اس لیے کہ اُس کا یہ فعل دانستہ اور ارادی نہیں تھا۔ اُس نے دانستہ کبھی کسی کو ضرر اور دُکھ نہیں پہنچایا تھا۔ بس یہ کہ وہ ان قدروں سے بالاتر تھا۔ جنھیں ریاکار سماج عائد کرتی ہے۔ بلکہ اُسے ان قدروں کا احساس تک نہیں تھا۔ وہ بہت دُور اور الگ تھلگ تھا۔ اس دُنیا کے لیے ایک مکمل اجنبی۔

"اجنبی" میں یہ المیہ ہے کہ اِس دَور میں نہ صرف قدریں غائب ہوتی جا رہی ہیں بلکہ انسان محسوس کرنے کی صلاحیت تک کھو چکا ہے۔

It is a devaluation of all values. A dwindling of the faculty of valuation altogether."

کامیو کا فلسفہ ہے کہ قدروں اور پیمانوں کے بغیر انسانی زندگی مہمل اور بے معنی ہے بسسی فس کی صبر آزما مشقت ایک بے کار اور بے نتیجہ چیز ہے۔ ساری حیاتِ دُنیوی

ہی عبث اور لایعنی ہے۔ حتیٰ کہ اس کا انجام موت بھی ایک بے معنی انجام ہے۔ پھر کامیو نے اس سے آگے بغاوت کا فلسفہ پیش کیا ہے کہ انسان کو زندگی اور موت دونوں کے خلاف بغاوت اختیار کرنی چاہیے۔

کامیو کے اجنبی (Outsider) کا تصور ساری دُنیا میں ایک دَور کے ادب پر چھا گیا اور آج تک نئے ادب کا سب سے نمایاں تصور رہا۔ کیوں کہ وقت کے مزاج نے "اجنبی" میں اپنا عکس دیکھا تھا۔

اب ہم اس دَور کی طرف آتے ہیں، جب ہمارے ہاں بھی نئے ادب کی تحریک کا آغاز ہُوا۔ یعنی ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کا دَور۔ اس سے پہلے ہمارے ہاں انسان کا تصور سادہ رہا ہے۔ یہاں پر فی الحال میں فکشن ہی کی بات کر رہی ہوں۔ چناں چہ پریم چند کے افسانوں اور ناولوں کو لے لیجیے۔ ان میں انسان نیک ہیں تو بہت ہی نیک ہیں، بُرے ہیں تو بہت ہی بُرے۔ عام طور پر غریب کردار اور گاؤں کے کردار بہت ہی معصوم اور بھولے بھالے ہوتے ہیں۔

اس کے بعد ترقی پسند تحریک کے ساتھ سیاسی انسان اور فطری انسان کے تصور حاوی ہو گئے۔ چناں چہ اُس دَور کے ادیبوں میں مثال کے طور پر کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی کے ہاں انسان کا سیاسی تصور ہے کہ انسان اپنی فطرت میں معصوم ہے۔ اُس کی شخصیت اور عمل کا دار و مدار سماجی اور سیاسی نظام پر ہوتا ہے۔ اگر نظام بدل دیا جائے تو انسان بھی بدل سکتا ہے۔ نئے انسان کی پیدائش پر ان ادیبوں کا ایمان اور یقین تھا۔

بیدی، احمد علی، محمد حسن عسکری، حیات اللہ انصاری وغیرہ نے اس دَور میں اپنے افسانوں میں بھی نامکمل انسان کو پیش کیا۔ اور منٹو کے ہاں انسان کے تصور میں ایک نمایاں ارتقا پایا جاتا تھا۔ منٹو کا انسان پہلے فطری انسان تھا۔ فطری انسان جو ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی بندشوں سے آزاد ہو کر فطری جبلتوں کے مطابق آزادانہ زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس کو اس تصور کا سب سے نمایاں ادیب کہا

کہا جاتا ہے۔ لیکن میں عسکری صاحب سے اس بات پر متفق ہوں کہ لارنس کو محض اس تصور کی چار دیواری میں بند نہیں کیا جا سکتا۔ اُس نے تو انسان کے متعلق بہت کچھ کہا ہے۔ ان محدود معنوں میں فطری انسان کی مثال ہیمنگوے کے ہاں ملتی ہے۔ منٹو کے ہاں پہلے دور میں یعنی تقسیم ہند سے پہلے بھی خالص فطری دور کا تصور ہیمنگوے کے انسان سے مشابہ تھا جو اپنی جبلتوں پر آزادی سے عمل کرنے کا خواہاں تھا۔ اور سماجی قید و بند کا پابند نہ رہنا چاہتا تھا۔ لیکن سماج کی مروجہ اقدار اور اخلاقی بندشیں، فطری جبلتوں اور خواہشوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور فطری انسان گھٹن اور کج روی کا شکار ہو جاتا ہے۔ منٹو کا شکست خوردہ فرسٹریٹیڈ، فطری انسان گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ منٹو کے بیشتر کردار طوائفیں، اُن کے گاہک، دلّال، عیاش مرد اور بدکار عورتیں ہیں، جو موجودہ سماج کی گناہ آلود زندگی کے گھیرے میں ہے۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں کے ذریعے روکا جاتا ہے اور وہ ان بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی پیدا ہو سکتی ہے۔ منٹو نے اس زندگی کو اور ان کرداروں کو مکمل معروضیت، جرأت اور بے رحم صداقت کے ساتھ پیش کیا تھا۔

"بُو" کے رندھیر کے افعال کی اچھائی اور بُرائی سے منٹو کو کوئی سروکار نہ تھا۔ لیکن "ننگی آوازیں" "ٹھنڈا گوشت" اور "بابو گوپی ناتھ" میں وہ اچھے بُرے کی تمیز کرتا ہے۔ یہاں منٹو کا اخلاقی نظریۂ حیات کردار کے تجزیے اور تعمیر میں مضمر ہے۔

"بابو گوپی ناتھ" وہ اہم موڑ ہے، جہاں سے منٹو کے انسان کا تصور بدلا ہے اب وہ فطری انسان نہیں، نامکمل انسان ہے، جو بیک وقت اچھائیوں اور بُرائیوں، پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے۔ "بابو گوپی ناتھ" میں منٹو نے ایک مکمل اور بھرپور کردار پیش کیا ہے۔ "بابو گوپی ناتھ" مروجہ اخلاقی قدروں کی رُو سے چھٹا ہُوا بدمعاش ہے۔ عیاش اور رنڈی خانہ خراب، لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے۔ اُس کی رُوح پاکیزہ اور اس کا دل بڑا ہے۔ اس کے پاس خلوص ہمدردی، فیاضی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے۔ "بابو گوپی ناتھ" میں ایک مکمل اور بھرپور کردار کے ساتھ ایک بڑے تجربے

اور تکمیل کا احساس پایا جاتا ہے۔

اسی طرح منٹو نے "سوگندھی" اور "سلطانہ" کے بعد جو خالص فطری عورتیں ہیں، طوائف کا وہ روپ پیش کیا ہے جس میں "ماں" بھی پوشیدہ ہے۔ حتیٰ کہ "سڑک کے کنارے" میں ایک عورت اور ماں کی زخمی روح ہے۔ اس زمانے میں جنس کا تصور وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ سے وابستہ کیا گیا ہے اور یہاں پر بنیادی گناہ کا گہرا تصور ہے۔

ایشر سنگھ کے سے قاتل اور شہوانی حیوان کی جب سوئی ہوئی انسانیت جاگ اٹھتی ہے تو وہ ایک نامعلوم کرب و اضطراب میں ڈوب جاتا ہے۔ مرتے ہوئے وہ اپنی کرپان کی طرف دیکھ کر کہتا ہے۔ "میں چھ آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں اس کرپان سے۔" اس سیدھے سادے جملے میں بلا کی پشیمانی اور انفعالیت ہے۔ ان سادہ لیکن فلسفیانہ جملوں میں ایشر سنگھ کے مضطرب ضمیر اور اس کے اندر زندگی اور انسان سے متعلق بے پایاں تحیر اور استعجاب پیدا ہوتا ہے۔ دل و دماغ کی کرب انگیز کیفیت جھلکیاں لیتی ہے۔ فسادات کے دوران میں دو بنیادی جذبے یعنی جنس اور قتل و خون، اتنی وحشیانہ شکل اختیار کر گئے تھے کہ انسان، حیوان بلکہ درندہ بن گیا تھا۔ لیکن منٹو کا انسان پر اعتماد اتنا قوی تھا کہ اس وقت بھی اسے انسان سے مایوسی نہیں ہوئی۔ منٹو نے بار بار اس کا یقین دلایا ہے کہ انسان حیوان بن کر بھی اپنی انسانیت کھو نہیں سکتا۔ اس کی انسانیت بڑی سخت جان ہے۔

ایشر سنگھ میں اندرونی کشمکش ایک غیر شعوری بے چینی اور اضطراب کے طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ وہ یہ بالکل نہیں سمجھ سکتا کہ اس کے اندر یہ بے چینی، یہ کرب و اضطراب کیوں پیدا ہو گیا ہے۔ دوسری طرف منٹو کے ہاں باسط ہے۔ باسط جو قدم قدم پر اپنے فطری ہیجانی جذبات پر قابو پاتا چلا گیا ہے۔ اور نازک سے نازک موقعوں پر بھی انتہائی صبر و تحمل اور ضبطِ نفس سے کام لیتا ہے۔ باسط اور "اس منجدھار میں" کا امجد ایسے کردار ہیں جو اپنی ذات کو، اپنے وجود کو دوسروں پر قربان کرتے ہیں۔ باسط کا ایثار غیر معمولی ہے اور امجد اپنی بیوی کی تجدید حیات کے لیے اپنے منفی وجود کو فنا

کر دیتا ہے۔ یہ گھٹنے سوچنے والے حساس کردار ہیں جن کی اندرونی کشمکش شعوری ہے۔

قیامِ پاکستان کے بعد کے افسانوں میں بھی سماجی انسان حاوی ہے، چناں چہ قدرت اللہ شہاب کے "یا خدا" کی دلشاد پر جو کچھ گزری ہے اس کا ذمہ دار سماج ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر کی سیتا ہرن اور ہاجرہ مسرور کی تیسری منزل کی ہیروئن کا المیہ ان کے کرداروں میں مضمر ہے۔

ہمارے ہاں انتظار حسین نئے ادب کے ایک نمائندہ افسانہ نگار اور وقیع فن کار ہیں۔ انھوں نے اپنے مجموعے "آخری آدمی" میں ماضی کے استعارے سے پرانی داستانوں، انجیلی حکایات اور قرآنی تلمیحات کے ذریعے موجودہ دور کے انسان کا اخلاقی اور روحانی زوال دکھایا ہے۔ انھیں فرد کے ساتھ ساتھ اپنی قوم کے اخلاقی زوال کا بھی غم ہے۔

"سید صاحب ایک بات پوچھوں۔ دلی کی جامع مسجد کو تو ہندوؤں نے آگ لگائی، پر داتا صاحب کے مینار کس نے گرائے؟"

فرد کا وجود پورے قومی وجود کا ایک حصہ ہے اور قومی وجود انسانیت کا۔ فرد اور قوم ہی نہیں، پوری انسانیت میں روحانی انحطاط جاری و ساری ہے۔ طمع، حرص، ہوس، مادیت، نفس کا غلبہ، ظالم سے خوف زدہ ہو کر خود میں سمٹ جانا، اور حق کی شہادت سے منکر ہو جانا، ان سب باتوں سے انسان اپنی انسانی سطح سے نیچے گر جاتا ہے اور حیوان کی سطح پر اتر آتا ہے۔۔۔۔

انتظار حسین کے افسانوں میں زرد کتا، بندر، مکھی، بکرے کی ٹانگیں، روحانی انحطاط اور اخلاقی زوال کی مجسم علامتیں ہیں، جو سب انسانوں میں موجود ہیں۔ اور انسانی صلاحیتوں کے کم زور ہونے پر حاوی ہونے لگتی ہیں۔ قرآن حکیم میں آیا ہے۔

"پس ایسا ہوا کہ اس نے دانش و فہم کا جامہ اتار دیا۔ وہ پستی کی طرف جھکا۔ اور ہوائے نفس کی پیروی کی تو اس کی مثال کتے کی سی ہو گئی۔ جو انسان عقل، غور و فکر سے کام نہیں لیتے، قرآن انھیں کالانعام، یعنی حیوانات کی مانند بلکہ ان سے بھی

گئے گزرے قرار دیتا ہے۔

"وہ عقل و حواس کا استعمال کھو کر چارپایوں کی طرح ہو گئے۔ بلکہ اس سے بھی گئے گزرے۔" (سورۂ اعراف)

یقیناً اللہ کے نزدیک سب سے بدتر حیوان وہ انسان ہیں جو بہرے گونگے ہو گئے، جو کچھ سمجھتے نہیں ہیں۔" (سورۂ الانفال)

انتظار حسین کا آخری آدمی الیاسف آخر تک اپنی آدمیت برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن بے سود، ایک ایک کرکے اس کی ساری انسانی صلاحیتیں اور قوتیں سلب ہو جاتی ہیں۔ اور وہ ایک بندر: ایک چوپایہ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

مغرب کے مشہور نئے ادیب Ionesco کے ڈرامے Rhinoceros میں سارے انسان ایک ایک کر کے گینڈے میں تبدیل ہوتے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ منطقی انسان بھی اپنا روپ بدل لیتا ہے۔ لیکن Ionesco کا آخری آدمی، جو باقی رہ جاتا ہے، یہ محسوس کرتا ہے کہ گینڈے ہی اصل حقیقت ہیں۔ اصل قوت ہیں۔ اس کا اپنا انسانی وجود نہایت غیر اہم اور غیر حقیقی ہے۔

خواہ Ionesco کا "Rhinoceros" ہو یا انتظار حسین کا آخری آدمی" آج کے ادب میں انسان کا ایک نمایاں تصور Dehumanised انسان کا ہے۔

اپنی فہم و دانش، بصیرت اور ژرف نگاہی سے بڑے ادیب ایسی ازلی اور بنیادی حقیقت پیش کر گئے ہیں، جس سے ان کی تحریروں میں نہ صرف روحِ عصر اور اپنے عہد کا تجزیہ ہے، بلکہ آنے والے دور کی تصویر بھی جھلکتی ہے۔ چناں چہ ٹی ایس ایلیٹ کی "The Waste Land" ہماری اپنی دنیا ہے اور W.B. Yeats نے اپنے زمانے کا جو تصور بنایا ہے، موجودہ دور کی اس سے بہتر اور حقیقی تصویر کیا ہو سکتی ہے! اپنی نظم The Second Coming میں Yeats نے کہا ہے:

Things fall apart the centre cannot hold,

Mere anarchy is loosed upon the world.

The blood-dimmed tide is loosed

And every where the ceremony is drowned.

The best lack all conviction

The worst are full of passionate intensity

(W.B. YEATS in 'Second Coming')

رفتارِ زمانہ کی یہ تصویر بنانے کے بعد ییٹس پوچھتے ہیں :

What beast is it that lies crouching
to be reborn ?

یعنی زمانے کو ایک مسیحا کی آمدِ ثانی کا انتظار ہے جس کی حکومت میں امن و سکوں، نیکی اور سلامتی کا دورِ دورہ ہو۔ کہیں ایسا تو نہیں ہوگا کہ بجائے مسیحا کے کوئی درندہ دبکا بیٹھا ہو جو نمودار ہو کر سارے زمانے پر چھا جائے۔

منٹو ایک اخلاقی فن کار

آج منٹو کی پندرھویں برسی ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ دس پندرہ سال بلکہ ربع صدی بھی ادب کی تاریخ میں ایسا کوئی طویل عرصہ نہیں کہ کسی ادیب کا صحیح مقام متعین کیا جا سکے۔ تاہم دنیائے ادب میں مختصر افسانہ بجائے خود ایک کم سن اور محدود صنف ہے اور جدید اردو افسانے کی عمر اور بھی مختصر ہے، لہٰذا جدید افسانے کے دوبارہ جائزے یعنی REVALU-ATION میں ایک افسانہ نگار کا مقام جانچنے میں فی الحال ایک طویل وقتی فاصلہ اور وسیع تناظر کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

منٹو کی تحریریں آج دوبارہ پڑھی جائیں (میں نے حال ہی میں منٹو کی تحریریں دوبارہ پڑھی ہیں) تو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کے اچھے افسانوں کا وہی تاثر برقرار ہے۔ منٹو کے افسانوں میں کوئی ابہام نہیں، نہ کوئی پوشیدہ رمز و اشارے ہیں، نہ کوئی پیچیدہ گتھیاں کہ ان کے سلجھانے میں دقت محسوس ہو، وقت کے ساتھ ساتھ نئی تشریحیں اور تفسیریں ہوں اور تہ در تہ معانی نکالے جائیں۔ یہ صاف، کھلی سیدھی اور براہِ راست نوعیت کی تحریریں ہیں، جن کا پیغام واضح ہے۔ ان تحریروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اور اردو کے صفِ اوّل کے چند گنے چنے افسانہ نگاروں میں منٹو کو جو اہم مقام حاصل تھا، آج بھی منٹو کا وہی مقام ہے۔

منٹو ایک سچا، دیانت دار، فطری فن کار تھا۔ اس نے جو کچھ لکھا، بھرپور خلوص اور ایمان داری سے لکھا۔ منٹو میں اظہار کی مسلسل تڑپ تھی، ایک شدید اندرونی لگن، ایک آگ جس میں وہ ہمیشہ تپتا رہتا تھا۔ جو فن کار کی بقا کے لیے بے حد ضروری ہے۔

عسکری صاحب کے الفاظ میں منٹو اپنے آپ تو مجسّم تخلیق بن گیا تھا لیکن دوسروں کو

بھی اپنی تخلیقی کش مکش اور تخلیقی کرب میں حصہ دار بنانا چاہتا تھا۔ اور یہ مسلسل اذیت منٹو کے سوا اور کس کے اعصاب برداشت کرسکتے تھے؟ انسان کی رُوح یا فن کار کی تخلیقی کاوش جب عُریاں ہو جائے تو اس کا اثر لوز دہ پرم والا ہوتا ہے۔

معاشرے کی بدی، بدصورتی اور گندگی کو اُس نے بہت قریب سے دیکھا اور زندگی کے زہراب کو اس طرح چکھا کہ اس کی تلخی کام و دہن سے گزر کر رگ و پے میں اُتر گئی۔ زندگی کے مشاہدے اور تجربے میں منٹو نے اپنے آپ کو موم شمع کی طرح پگھلایا اور زندگی کے ایسے پہلوؤں کو پوری جرأت، بے باکی اور بے رحم صداقت کے ساتھ پیش کیا جنھیں چھونے کی ہمارے ہاں بہت کم ادیبوں کو جرأت ہو سکتی تھی۔

منٹو کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۶ء کی نئے ادب کی تحریک سے ہُوا تھا۔ نئے ادب کی یہ تحریک ایک باغی تحریک تھی، انحراف (Dissent) جس کی بنیاد تھی۔ سامراجی حکومت کے خلاف، مروجہ معاشرتی نظام کے خلاف، ادب کی رومانیت کے خلاف، اظہار کے نئے اسلوب واقعیت نگاری اور معاشرتی حقیقت نگاری کے نئے رُجحان یہ سب اس میں شامل تھے۔ منٹو اس تحریک کا غالباً سب سے باغی ادیب تھا۔ منٹو کی بغاوت اس سماج کے خلاف تھی، جس کی عائد کردہ پابندیاں اور موجودہ تہذیب کا ملمع اور تصنّع، فطری، صحت مند نشوونما کو روکتے ہیں۔ آزادی کو سلب کر لیتے ہیں اور جنسی گمراہیوں اور بے راہ رویوں کا باعث بنتے ہیں۔ باغی منٹو نے اس موضوع کا انتخاب کیا جو سماج کی نظر میں Taboo تھا، سب سے زیادہ ممنوع تھا یعنی جنس کا موضوع۔

جنس کے موضوع کو صدیوں کے ادب میں خاص اہمیت رہی ہے۔ عورت اور مرد کا رشتہ ایک ازلی اور ابدی رشتہ ہے۔ آدم و حوّا کے بنیادی گناہ اور بہشتِ گم گشتہ سے لے کر آج تک بھی ہر معاشرے میں جنس کا مسئلہ ایک بنیادی مسئلہ ہے۔ الہامی کتابوں میں بھی اس کا ذکر ملتا ہے جن میں جنس کے رشتہ کو شرمناک نہیں بلکہ مقدس بتایا گیا ہے کہ اس سے حیات کی تجدید ہوتی ہے۔ پرانے عہدوں میں مثلاً قدیم یونانیوں، مصریوں کے ہاں جنس اتنی زبردست قوت سمجھی جاتی تھی کہ یا تو اسے "آسمانی الوہی" درجہ دیا جاتا تھا یا شیطان کا۔ یہ کوئی عالم بالا کی

قوت تھی یا اندرونی شیطانی قوت، کہ انسانوں، مردوں اور عورتوں کو اپنے غلبے سے بے بس کر دیتی تھی۔ لہٰذا صدیوں کے ادب میں اس موضوع کو خاص اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ البتہ موجودہ زمانے کے ادیب اسے دیویوں، دیوتاؤں، بڑے قد آور ہیروؤں اور ہیروئنوں سے نیچے اتار کر عام مردوں اور عورتوں کے رشتے کی سطح پر لے آئے ہیں۔

"وہ جو سمجھتے ہیں کہ نئے ادب نے جنسی مسائل پیدا کیے ہیں، غلطی پر ہیں۔ کیوں کہ جنسی مسائل نے اس نئے ادب کو پیدا کیا ہے"۔ منٹو نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے کہ وہ جنس کے موضوع پر کیوں لکھتا ہے، اپنے مضامین میں کہا۔ "عورت اور مرد کا یہ رشتہ بہت پرانا ہے۔ ازلی اور ابدی، جو اسے ...... عریانی سمجھتے ہیں انھیں اپنے احساس کے ننگ پر افسوس ہونا چاہیے۔" اعتراض کیا جاتا ہے کہ نئے لکھنے والوں نے عورت اور مرد کے جنسی تعلقات ہی کو اپنا موضوع بنا لیا ہے۔ اپنے متعلق میں اتنا کہوں گا کہ موضوع مجھے پسند ہے، کیوں ہے؟ بس سمجھ لیجیے کہ مجھ میں Perversion ہے۔ زمانے کے جس دور سے ہم گزر رہے ہیں، اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے۔ اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب ہے کہ یہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں، وہ اس عہد کی برائیاں ہیں، میری تحریر میں کوئی نقص نہیں۔ یہ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔"

"چکی پیسنے والی عورت، جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں بن سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی ڈراؤنا خواب دیکھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آرہا ہے۔ اس کے بھاری بھاری پپوٹے، جن میں برسوں کی اچٹی ہوئی نیندیں منجمد ہیں، میرے افسانے کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں، یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں۔"

اور یوں منٹو کے ادب کی دنیا ان "گرے ہوئے" کرداروں سے آباد ہو گئی۔ طوائفیں، ان کے گاہک اور دلال، فلمی دنیا کے عیاش کردار، عیاش مرد اور بدکار عورتیں، اور ان سے آبادیوں کی پناہ گاہ شہر بمبئی، جو منٹو کا مرغوب اور محبوب شہر تھا، بابل اور ایفیس اور لارنس ڈرل

کے اسکندریہ کی مانند ایک شہرِ گناہ۔

منٹو نے بدی کی دُنیا تخلیق کی؟ کیوں کہ وہ ایک اخلاقی فن کار تھا اور منٹو کے فن کا کمال یہ تھا کہ اس شہر کے لیے اور ان گرے ہوئے کرداروں کے لیے منٹو نے ہمارے دل میں محبت اور ہمدردی پیدا کی۔ پہلے ان کے بارے میں منٹو کا رویہ معروضی تھا۔ وہ بغیر کوئی نتیجہ اخذ کیے، اپنے آپ کو الگ تھلگ رکھ کر پوری واقعیت کے ساتھ کسی کردار یا واقعہ کو پیش کرتا تھا۔ چناں چہ افسانہ "بُو" میں، جو منٹو کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے، فطری صحت مند مکمل جنسی ملاپ کی نہایت اچھی تصویر کشی ہے۔ بلکہ اس پُرکشش بُو کا جس طرح احساس دلایا ہے اس کا جواب نہیں ملتا۔ لیکن یہاں منٹو کو رندھیر یا اُس لڑکی کی اچھائی بُرائی سے کوئی سروکار نہ تھا۔ پھر منٹو کی نگاہ میں اپنے کرداروں کے لیے ہمدردی پیدا ہوئی۔ سماج سے ان کی جدوجہد کے ساتھ ساتھ ان کی اندرونی روحانی کش مکش کو اس نے محسوس کیا۔ یہ اندرونی کش مکش، جو بہت شدید اور ڈراؤنی نہیں تھی کہ منٹو کے کردار قدآور اور بلند نہیں ہیں، بلکہ ایک نامعلوم سی بے چینی وہ اپنے اندر محسوس کرتے ہیں، ایک روحانی کرب و اضطراب، جیسے "ٹھنڈا گوشت" کے ایشر سنگھ کی طرح وہ خود نہیں سمجھ پاتے۔ منٹو کوئی Didactic تبلیغ کرنے والا ادیب نہیں تھا۔ لیکن "ننگی آوازیں" "کھول دو" "ٹھنڈا گوشت" اور "بابو گوپی ناتھ" جیسے افسانوں میں منٹو کا اخلاقی نظریۂ حیات کرداروں اور واقعات کے تجزیے اور تعبیر میں مضمر ہے۔ یہ منٹو کے فن کا ارتقا تھا۔

منٹو درحقیقت ایک اخلاقی فن کار تھا۔

منٹو پر فحش نگاری کے اِلزامات عائد کیے گئے۔ مقدمات چلائے گئے۔ مجرم گردانا گیا۔ جُرمانے ہوئے۔ قید و مشقت کی سزا بھی سُنائی گئی۔ حالاں کہ منٹو کی تحریریں "فحاشی" کے تحت نہیں آتیں۔ ہمارے ہاں جنس نگار ادیبوں میں منٹو کی تحریریں سب سے زیادہ صاف سُتھری ہیں۔ چناں چہ منٹو کی واضح اور کھُلی تحریروں اور براہِ راست اندازِ بیان میں عصمت چغتائی کی "پردے کے پیچھے" والی ڈھکی چھُپی اکساہٹ اور لذتیت نہیں ہے۔ عصمت کی تحریروں میں Titillation کی کیفیت ہے۔ یعنی جنسی چھیڑ چھاڑ اور گُدگُداہٹ

اور عزیز احمد نے اپنے ناولوں "گریز" "ہوس" " ایسی بلندی ایسی پستی" اور افسانوں میں جنسی تجربات کو جس تلذذ سے بیان کیا ہے اس سے کراہیت محسوس ہوتی ہے۔ منٹو کی کوئی تحریر ایسی نہیں ہے جس میں برائی اور بدکاری کو خوبی کی حیثیت سے دکھایا گیا ہو۔ منٹو کے افسانے اپنے کرداروں کے مطابق زندگی بسر کرنے کی ترغیب نہیں دیتے، نہ معقول آدمیوں کے دل و دماغ میں ہیجان پیدا کرنے کا باعث ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں میں جنسی موضوعات کے باوجود لذتیت اور ترغیب کا عنصر بہت کم ہے۔ جنسی بدعنوانیوں کے افسانے پڑھ کر منٹو کے قاری کا ردِ عمل وہی ہوتا ہے جو افسانہ "کھول دو" کے ڈاکٹر کا ردِ عمل ہے۔ یعنی اُس کی جبیں عرق آلود ہو جاتی ہے اور عرقِ انفعال کے یہ قطرے موتی کے مانند قیمتی ہوتے ہیں۔

منٹو یقیناً فحش نگار نہیں تھا بلکہ اس کے برعکس ایک اخلاقی فن کار تھا۔ محمد حسن عسکری منٹو کو ذاتی طور پر بھی قریب سے جانتے ہیں لہٰذا اُن کی یہ رائے بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ منٹو نے ہمیشہ ایک شریف آدمی بننا چاہا ہے۔ ذاتی زندگی میں شرافت کے روایتی معیاروں کا جتنا پاس منٹو کو ہے اتنا کم لوگوں کو ہوگا۔ لیکن اسے کچھ ایسے حالات سے بھی دوچار ہونا پڑا جو اُس کے اندرونی معیار پر پورے نہیں اُترتے اور ان تجربات سے آنکھیں بند نہیں کی جا سکتیں۔ چناں چہ ان تجربات کا ہر وقت جائزہ لینے اور آدرش اور حقیقت کے تضاد کا مطالعہ کرنے پر مجبور ہے۔ بنیادی طور پر منٹو کا مزاج اخلاق پرستی میں بڑا کٹر واقع ہوا ہے لہٰذا وہ کسی اخلاقی فیصلہ سے مطمئن نہیں ہوتا بلکہ اپنی تفتیش جاری رکھتا ہے، اور یہ اظہار کی جدوجہد اور فنی کاوش بن جاتی ہے۔ منٹو نے انفرادی تجربوں میں انسانی معنویت تلاش کی ہے۔

یہ نامناسب نہ ہوگا اگر میں یہ مضمون آندرے موروا کے اِن الفاظ پر ختم کروں جو منٹو پر صادق آتے ہیں:

"A true moralist always depicts an immoral world because he puts us on our guard against the world as it is. The moralist always frightens because he is true and truth is frightening to man."

بنیادی گناہ : جنس

"قصۂ آدم وہی ہے، ایک مرد اور ایک عورت .... یہ گردان ازل سے جاری ہے، اور ابد تک جاری رہے گی .... دُنیا کا سب سے بڑا مسئلہ اُس وقت پیدا ہُوا تھا جب آدم نے بُھوک محسُوس کی تھی، اور دُوسرا دلچسپ مسئلہ اُس وقت پردۂ ظہُور پر آیا جب دُنیا کے سب سے پہلے مرد کی سب سے پہلی عورت سے مُلاقات ہُوئی تھی۔ یہ دونوں مختلف قسم کی بُھوکیں ہیں جن کا آپس میں گہرا تعلق ہے .... عورت اور مرد۔ یہ بہت پُرانا رشتہ ہے ازلی اور ابدی ...." [1]

"جو سمجھتے ہیں کہ نئے ادب نے جنسی مسائل پیدا کیے ہیں، غلطی پر ہیں۔ کیوں کہ حقیقت یہ ہے کہ جنسی مسائل نے نئے ادب کو پیدا کیا ہے .... اعتراض کیا جاتا ہے کہ نئے لکھنے والوں نے عورت اور مرد کے جنسی تعلقات کو ہی اپنا موضوع بنایا ہے۔ میں سب کی طرف سے جواب نہیں دُوں گا۔ اپنے متعلق اتنا کہوں گا کہ یہ موضوع مجھے پسند ہے۔ اگر آپ میرے افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔ مجھ میں جو بُرائیاں ہیں، وہ اس عہد کی بُرائیاں ہیں۔ جس نقص کو آپ میرے نام سے منسوب کرتے ہیں، دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔" [2]

اُن لوگوں کے علاوہ، جنھوں نے منٹو پر مقدمے چلائے، اُنھیں سزاوار ٹھہرایا،

---

[1] منٹو: افسانہ نگاری اور جنسی مسائل۔

[2] منٹو: "جدید ادب"۔

منٹو کو گالیاں دیں، اُن پر اعتراض کرنے والوں میں جنس نگار ادیب عزیز احمد پیش پیش ہیں۔ عزیز احمد اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں لکھتے ہیں:

"جنسی مسئلوں اور پیچیدگیوں پر ادب میں ٹھنڈے دل سے غور کرنا تو بے شک اس عہد اور خصوصاً ہندوستان میں ایک بہت مفید اور اہم کام ہے۔ لیکن جنسی موضوع کے طلسم میں گرفتار رہنا، جنس کو ادب اور آرٹ کے لیے مقصود بالذات سمجھنا ترقی پسندی کی نہیں بلکہ انتہا درجہ کی تنزل کی نشانی ہے اور ہمارے ترقی پسند ادب میں ایک ہی قسم کے جنسی موضوع جس تکرار کے ساتھ بار بار دُہرائے جا رہے ہیں، ان سے یہ اندیشہ پیدا ہو چلا ہے کہ شاید ہم پھر پُرانی داستانوں کے عشقیہ ماحول کی طرف واپس جا رہے ہیں۔ کبھی کبھی تو پڑھنے والے کو شک ہوتا ہے کہ خود مصنف کے نفسیاتی تجزیے کی ضرورت ہے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں: "اردو ترقی پسند ادب میں یہ جنس پرستی غالباً ڈی ایچ لارنس کے اثر سے آئی ہے۔ سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے افسانوں میں یہ ابتذال کی حد تک بڑھ گئی ہے۔ انگریزی تنقید نگار اب ڈی ایچ لارنس کی تصانیف کو وہ اہمیت نہیں دیتا جو اَب سے چند سال قبل انھیں حاصل تھی۔ (عزیز احمد صاحب نے یہ رائے قائم کرنے میں بڑی جلدی کی ہے۔ نہیں معلوم یہ کس دور کی بات کر رہے ہیں، کیوں کہ لارنس کا ادبی مرتبہ وقت کے ساتھ ساتھ بلند تر ہوتا گیا ہے اور ایف آر لیوس جیسے با اثر اور زبردست نقاد لارنس کو اس صدی کا سب سے اہم انگریزی ناول نگار تسلیم کرتے ہیں، اور انھیں جوئس پر ترجیح دیتے ہیں)۔

"ان (جنسی عریاں نگاری کے حامی) ادیبوں کو یہ سمجھنا چاہیے کہ جنس میں ہمہ وقتی آلودگی سب سے تیز افیون ہے۔۔۔ 'لحاف' اور 'پھسلن' جیسے افسانوں سے سوسائٹی کی جنسی اصلاح نہیں ہو سکتی، جنسی تخریب ہوتی ہے۔ یہ افسانے تخریبی ترغیب کا باعث ہو سکتے ہیں۔

"جنسی مضامین میں تفصیلی حقیقت نگاری نہ سائنسی اہمیت رکھتی ہے نہ ادبی،

جنس کی تفصیل حقیقت نگاری کا مقصد محض شہوانی ہو سکتا ہے۔ اردو افسانوں میں یورپ کی بعض ممنوعہ کتب کی تقلید کی وجہ سے جنسی غلط کاریوں اور جنسی اصل کی دماغی بیماریوں کا موضوع اختیار کیا گیا ہے۔ کبھی تو ان افسانوں کے لکھنے والے اپنا بہانۂ جواز حقیقت نگاری کو قرار دیتے ہیں اور کبھی معاشرت کی سخت گیر پابندیوں کو، جن کی وجہ سے یہ غلط کاریاں پھیلی ہیں۔ اگر نقطۂ نظر اصلاحی ہو تو شاید ان موضوعوں میں کوئی حرج نہ ہوتا۔ مگر ان موضوعوں پر افسانے کچھ ایسے مزے لے لے کے لکھے جاتے ہیں، مثلاً سعادت حسن منٹو کا 'دھواں' اور 'بلاؤز' عصمت چغتائی کا 'لحاف' اور 'جال' محمد حسن عسکری کا 'پھسلن' اور ممتاز مفتی صاحب کے افسانے — جو کم و بیش کہیں نہ کہیں سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں — کہ نوجوان اور ناتجربہ کار ناظر اور ناظرہ پر ان کا اثر جذبات انگیز ہی ہو سکتا ہے نہ کہ اصلاحی۔ ایسے افسانوں سے جنسی جذبات اور زیادہ مریضانہ ہونے لگتے ہیں۔ ایسی حقیقت نگاری جو زندگی کو مرض میں تبدیل کر دے، کس کام کی ہے؟"

آگے چل کر عزیز احمد صاحب منفرد افسانہ نگاروں پر یوں تنقید کرتے ہیں:

"کچھ عرصے کے لیے محمد حسن عسکری کا نام ذرا مشہور ہو چلا تھا، معلوم نہیں کیوں۔ ان کا طرزِ تحریر مجہول ہے اور ان کے طرزِ خیال میں انتہا درجے کی انفعالیت ہے۔ یہ انفعالیت تو 'پھسلن' ہی سے ظاہر ہے۔ ان کے دو اور افسانے جو ذرا مشہور ہوئے یعنی 'حرام جادی' اور 'چائے کی پیالی'، چیخوف سے ماخوذ اور متاثر ہیں۔۔۔۔ عسکری صاحب نے کتابیں پڑھی ہیں، جنھیں وہ اپنی افسانوی اور تنقیدی تحریروں میں بے موقع یا باموقع آموختے کی طرح دہراتے ہیں۔ لیکن زندگی کا انھوں نے بہت کم مطالعہ کیا ہے۔ کسی انڈین کرسچین لڑکی کو انھوں نے ایک بار شہر کی سڑک پر دیکھ لیا ہے۔ بس اسی 'حسنِ رہگزر' کا ان کے افسانوی تصور نے سمندِ بے لگام کی طرح خیالی تعاقب کیا ہے۔ اسی خیالی تعاقب پر ان کی نفسیاتی کردار نگاری کی بنیاد ہے۔ یعنی 'الیٹی'، 'روزی'، 'ڈولی' سب محمد حسن عسکری ہی ہیں جن کو زوال پسند مکتب کا مغربی ناول اور افسانہ اچھی طرح ہضم نہ ہو سکا۔"[1]

---

[1] عزیز احمد: ترقی پسند ادب، صفحات ۲۰۶ – ۲۰۸

جنس کی تفصیلی حقیقت نگاری کا مقصد محض شہوانی ہو سکتا ہے۔ اردو افسانوں میں یورپ کی بعض ممنوعہ کتب کی تقلید کی وجہ سے جنسی غلط کاریوں اور جنسی اصل کی دماغی بیماریوں کا موضوع اختیار کیا گیا ہے۔ کبھی تو ان افسانوں کے لکھنے والے اپنا بہانۂ جواز حقیقت نگاری کو قرار دیتے ہیں اور کبھی معاشرت کی سخت گیر پابندیوں کو، جن کی وجہ سے یہ غلط کاریاں پھیلی ہیں۔ اگر نقطۂ نظر اصلاحی ہو تو شاید ان موضوعوں میں کوئی حرج نہ ہوتا۔ مگر ان موضوعوں پر افسانے کچھ ایسے مزے لے لے کے لکھے جاتے ہیں، مثلاً سعادت حسن منٹو کا 'دھواں' اور 'بلاؤز' عصمت چغتائی کا 'لحاف' اور 'جال' محمد حسن عسکری کا 'پھسلن' اور ممتاز مفتی صاحب کے افسانے — جو کم و بیش کہیں نہ کہیں سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں — کہ نوجوان اور ناتجربہ کار ناظر اور ناظرہ پر ان کا اثر جذبات انگیز ہی ہو سکتا ہے نہ کہ اصلاحی۔ ایسے افسانوں سے جنسی جذبات اور زیادہ مریضانہ ہونے لگتے ہیں۔ ایسی حقیقت نگاری جو زندگی کو مرض میں تبدیل کر دے، کس کام کی ہے؟"

ایسے چل کر عزیز احمد صاحب منفرد افسانہ نگاروں پر یوں تنقید کرتے ہیں:

"کچھ عرصے کے لیے محمد حسن عسکری کا نام ذرا مشہور ہو چلا تھا، معلوم نہیں کیوں۔ ان کا طرزِ تحریر مجہول ہے اور ان کے طرزِ خیال میں انتہا درجے کی انفعالیت ہے۔ یہ انفعالیت تو 'پھسلن' ہی سے ظاہر ہے۔ اُن کے دو اور افسانے جو ذرا مشہور ہوئے یعنی 'حرام جادی' اور 'چائے کی پیالی' چیخوف سے ماخوذ اور متاثر ہیں.... عسکری صاحب نے کتابیں پڑھی ہیں، جنھیں وہ اپنی افسانوی اور تنقیدی تحریروں میں بے موقع یا باموقع آموختے کی طرح دُہراتے ہیں۔ لیکن زندگی کا انھوں نے بہت کم مطالعہ کیا ہے۔ کسی اینگلو انڈین کرسچین لڑکی کو انھوں نے ایک بار شہر کی سڑک پر دیکھ لیا ہے۔ بس اسی 'حسنِ رہگزر' کا ان کے افسانوی تصور نے سمندِ بے لگام کی طرح خیالی تعاقب کیا ہے۔ سی خیا تعاقب پر ان کی نفسیاتی کردار نگاری کی بنیاد ہے۔ یعنی 'الیسی'، 'روزا'، 'ڈولی' سب محمد حسن عسکری ہی ہیں جن کو زوال پسند مکتب کا مغربی ناول اور افسانہ اچھی طرح ہضم نہ ہو سکا۔

۱؎ عزیز احمد: 'ترقی پسند ادب'، صفحات ۲۰۶ – ۲۰۸

"عصمت چغتائی[1] کو ترقی پسندوں میں شمار کرنا، ترقی پسند ادیبوں کی محض سرپرستی اور خاتون پرستی ہے۔ ان کا رجحان سعادت حسن منٹو سے بھی زیادہ رجعت پسند اور مریضانہ ہے ..... ان کا یہ دعویٰ غلط نہیں کہ متوسط درجے کی مسلمان لڑکی کا ذکر انھوں نے اس طرح سے کیا ہے جیسے گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے۔ لیکن ان کی نفسیات کو کبھی کبھی وہ اچھی طرح بیان کرسکتی ہیں اگر ان کے نقطۂ نظر میں صحت مندی ہوتی تو یہ اسلوب متوسط طبقے کی لڑکی کی نفسیات کے حقیقی مطالعے کا انھیں اور زیادہ موقع دیتا۔ لیکن ایک طرح کی غیر معمولی نفسیاتی جنس پرستی نے اُن کے ذاتی نفسی احساس کو اتنا ابھارا ہے کہ ساری دنیا میں ایسی ہی چیزیں انھیں نظر آتی ہیں جن کی سب سے بڑی قدر جنس کی بے راہ روی، گمراہی اور غلط روی ہے۔ انھیں ہر طرف جنس ہی جنس نظر آتی ہے۔ اُن کے افسانوں کی واقعیت سے انکار کرنا تو حماقت ہوگی لیکن سوال یہ ہے کہ زندگی کی ان غلط کاریوں کو ان افسانوں میں کس طرح پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ترغیب کا پہلو زیادہ نمایاں ہے اور مزا لے لے کر یہ قصے لکھے گئے ہیں۔ ان کا انجام اور زیادہ گمراہی کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے۔

منٹو کے متعلق فرماتے ہیں[2]: "سعادت حسن منٹو کے افسانے یقیناً دل چسپ ہیں۔ اس دل چسپی کا بڑا سبب اُن کی تکنیک ہے (۹)..... اکثر و بیشتر افسانوں کی بنیاد ان کے مشاہدات پر ہے۔ دوستوں کی نفسیات، انڈین کرسچن لڑکیوں، عورتوں اور رنڈیوں کی نفسیات، فلم کمپنیوں کے شب و روز کے متعلق اور اپنے تجربوں اور خواہشات کی بنیاد پر انھوں نے بہ کثرت افسانے لکھے ہیں۔

"جنس کا طلسم جن میں اُن کا شعور اور لاشعور چاروں طرف سے گھرا ہوا ہے، حد درجہ مریضانہ ہے۔ انھوں نے عنفوانِ شباب سے متعلق کئی افسانے لکھے ہیں جنھیں اکثر ترقی پسند گھناؤنے بتاتے ہیں۔ 'دھواں'، 'پھاہا' اور 'بلاؤز' میں واقعہ نگاری کے سوا کچھ نہیں۔"

---

[1] عزیز احمد: ترقی پسند ادب۔ صفحہ ۲۰۳ - ۲۰۴

[2] ایضاً صفحہ ۱۹۸ سے ۲۰۰

واقعہ جو زندگی پر صحت مندانہ اثر نہ ڈالے، قدرت کا ایک فعلِ عبث ہے۔ اس کا ذکر صرف تضیعِ اوقات ہے بلکہ انسانی بہبودی کے لیے مُضر ہے۔ دھواں، کسی کچی لکڑی کا دھواں نہ سہی، لیکن میرے خیال میں یہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو اچھی طرح ہضم نہ کر سکنے کی وجہ سے بد ہضمی کی ڈکار ہے۔ جنس نے سعادت حسن منٹو کے یہاں مذہب کی جگہ لے لی ہے۔ "کبوتروالا سائیں"، جو افسانے کی حیثیت سے بہت دل چسپ ہے، جنس کی طاقت کو ایک مذہبی رمز کی طرح پیش کرتا ہے۔۔۔ جس مصنف کے ذہن پر جنس چھائی ہو، جنون بھی اس سے زیادہ دُور نہیں رہتا۔ لارنس اور موپاساں کی مثالوں سے ظاہر ہے۔۔۔۔

"جنسی مسئلوں اور پیچیدگیوں پر ادب میں ٹھنڈے دل سے غور کرنا تو بے شک اس عہد اور خصوصاً ہندوستان میں ایک بہت مفید اور اہم کام ہے۔ لیکن جنسی موضوع کے طلسم میں گرفتار رہنا، جنس کو ادب اور آرٹ کے لیے مقصود بالذات سمجھنا ترقی پسندی کی نہیں بلکہ انتہا درجہ کی تنزل کی نشانی ہے، اور ہمارے ترقی پسند ادب میں ایک ہی قسم کے جنسی موضوع جس تکرار کے ساتھ بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔ اُن سے یہ اندیشہ پیدا ہو چلا ہے کہ شاید ہم پھر پُرانی داستانوں کے عشقیہ ماحول کی طرف واپس جا رہے ہیں۔ کبھی کبھی تو پڑھنے والے کو شک ہوتا ہے کہ خود مصنف کے نفسیاتی تجزیے کی ضرورت ہے۔"

نظریاتی طور پر عزیز احمد صاحب نے جو باتیں کہی ہیں، خوب کہی ہیں۔ لیکن لطف کی بات تو یہ ہے کہ یہ "ناصحانہ" انداز "گریز" اور "ہوس" جیسی ناولوں اور نمایاں طور پر جنسیاتی افسانوں کے مصنف نے اختیار کیا ہے۔ عزیز احمد کی تنقید کا سب سے دل چسپ پہلو یہ ہے کہ اس کی ایک ایک بات منٹو، عسکری یا عصمت چغتائی سے کہیں زیادہ خود عزیز احمد پر صادق آتی ہے۔ (ناتمام)

ضمیمہ نمبر ۳

ممتاز شیریں کی نظر میں

منٹو کی بہترین اور نمائندہ تحریریں

۱- جنک
۲- کالی شلوار
۳- بُو
۴- نیا قانون
۵- بابو گوپی ناتھ
۶- مُرلی کی دُھن (شیام کا قلمی خاکہ)
۷- ممی
۸- موذیل
۹- ننگی آوازیں
۱۰- کھول دو
۱۱- ٹوبہ ٹیک سنگھ
۱۲- ٹھنڈا گوشت
۱۳- سڑک کے کنارے
۱۴- اس منجدھار میں (ڈراما)

ضمیمہ نمبر ۳

منٹو کی یاد میں

کراچی کے ادیبوں، شاعروں، صحافیوں اور علم دوستوں کا ایک اجتماع زیلین کافی ہاؤس (بندر روڈ) میں بتاریخ ۵ر فروری ۵۵ء بوقت ۵ بجے شام منعقد ہوا، اس اجتماع میں حسب ذیل حضرات نے شرکت کی:

نثار عزیز۔ یونس سعید۔ مہدی علی صدیقی۔ اصغر بٹ۔ تابش صدیقی۔ قدرت اللہ شہاب۔ شاہد احمد دہلوی۔ ممتاز شیریں۔ سراج الدین ظفر۔ خلیق ابراہیم۔ سراج الحسن سعید۔ خلیق رحمان۔ شوکت ہاشمی رفیق خاور۔ شفیع عقیل۔ صہبا لکھنوی۔ انور عنایت اللہ۔ آفتاب احمد خاں۔ ابرار صدیقی۔ حمایت علی شاعر۔ سید محمد جعفری۔ سعید اختر۔ محمد اسد اللہ۔ جلال الدین احمد۔ عرفان عرفی۔ شان الحق حقی۔ طفیل احمد جمالی۔

اس اجلاس کی صدارت کے لیے محمد اسد اللہ نے تحریک صدارت کرتے ہوئے جناب شاہد احمد دہلوی سے درخواست کی کہ وہ صدارت کے فرائض انجام دیں۔ تائید جلال الدین احمد نے کی۔

جناب صدر کی اجازت سے سعید اختر نے پہلی قرارداد پیش کی:

قرارداد نمبر ۱

کراچی کے ادیبوں، شاعروں، صحافیوں اور ادب دوستوں کا یہ اجتماع اردو کے جلیل القدر افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کے انتقال کو ایک عظیم ادبی سانحہ تصور کرتا ہے۔ اور اس اجتماع میں شرکت کرنے والے اس بات کو شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ سعادت حسن منٹو کی شخصیت بلاشک وشبہ اس دور کی عظیم ترین ادبی شخصیتوں میں سے تھی۔

یہ اجتماع سعادت حسن منٹو کی وفات پر اپنے شدید رنج و غم کا اظہار کرتا ہے اور اس ناگہانی واقعہ کو ایک عظیم قومی نقصان تصور کرتا ہے۔

یہ اجتماع سعادت حسن منٹو کی رفیقۂ حیات اور ان کی بچیوں سے دلی ہمدردی کا اظہار کرتا ہے اور ان کے غم میں خود کو برابر کا شریک سمجھتا ہے

خدا مرحوم کی رُوح کو سکون بخشے اور اُن کی رفیقۂ حیات اور معصوم بچیوں صبرِ جمیل عطا فرمائے۔"

اس قرارداد کی تائید تابش صدیقی نے کی اور اس قرارداد کو حاضرین نے متفقہ طور پر منظور کیا۔

دُوسری قرارداد محمد اسد اللہ نے پیش کی۔ اس قرارداد میں حاضرین نے متفقہ طور پر سعادت حسن منٹو کی اَدبی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے حکومت سے درخواست کی کہ وہ منٹو کی رفیقۂ حیات اور منٹو کی بچیوں کی سرپرستی کرے۔ اس قرارداد کا مکمل متن حسبِ ذیل ہے:

"سعادت حسن منٹو کی وفات نے دُنیا کو ایک عظیم فن کار اور اُردو کو اُس کے منفرد افسانہ نگار سے محروم کر دیا ہے۔ جہاں دُنیا ایک عظیم فن کار کی وفات سے پیدا شدہ خلا کو محسوس کر رہی ہے۔ صفیہ منٹو اپنے شریکِ حیات اور تین معصوم بچیاں اپنے محبوب باپ کے سایۂ شفقت سے محروم ہو گئی ہیں۔

اس عظیم قومی سانحہ پر کراچی کے ادیبوں، شاعروں اور صحافیوں اور ادب دوستوں کا یہ اجتماع حکومت کو اس پہلو کی طرف توجہ دلاتا ہے اور اپنی اس دلی خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ منٹو کی بیوہ اور بچیوں کی سرپرستی کرے اور ان کے لیے معقول وظیفہ مقرر کرے۔ تاکہ منٹو کے پس ماندگان کو اس رُوحانی سانحہ کے بعد اقتصادی مسائل سے دوچار ہونا نہ پڑے۔

گزشتہ دِنوں حکومتِ پاکستان نے پاکستانی فن کاروں کی مالی اعانت کر کے جس صحت مند جذبہ کا اظہار کیا ہے وہ یقینی طور پر مبارک اور مستحسن اقدام ہے۔ اس موقع پر یہ اجتماع اس اُمید کا اعادہ کرتا ہے کہ حکومت جلد ہی منٹو کے متعلقین کے لیے فیاضانہ امداد کا اعلان کرے گی۔"

اور مُلک کے فن کاروں کو عزم و حوصلہ دے گی تاکہ وہ یک سُو ہو کر فن و ادب کی خدمت کریں۔
یہ اجتماع مرکزی حکومت اور حکومتِ پنجاب سے بطورِ خاص اپیل کرتا ہے کہ وہ اپنی عملی ہمدردی کا مظاہرہ کرے اور منٹو کے پس ماندگان کے لیے ماہانہ وظیفہ مقرر کر کے کچھ ایسی مستقل صورت پیدا کر دے جو منٹو کے پس ماندگان کو اقتصادی دُشواریوں سے نجات دلا دے۔"

تیسری قرارداد منٹو کی اُدبی خدمات کا اعتراف کرنے اور ان کی خدمات کو خراجِ تحسین ادا کرنے سے متعلق تھی۔ اس قرارداد میں ہندوپاک کے تمام ادیبوں سے اپیل کی گئی کہ وہ منٹو کے متعلق اپنے تاثرات تحریر فرمائیں تاکہ انھیں کتابی صورت دے کر اہلِ مُلک کے سامنے پیش کیا جا سکے۔

اس قرارداد کو جلال الدین احمد نے پیش کیا۔ قرارداد حسبِ ذیل ہے:

"منٹو نے اپنی مختصر سی عمر میں جو لازوال افسانے اور بے شمار کردار ادب کو دیے، وہ ایک طرف تو ادب کو حیاتِ جاوداں بخشتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی آنے والی نسلوں کے لیے ایک قیمتی ورثہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے عوض انھیں ملی تکلیف دہ زندگی مسلسل مقدمے اور بے شمار فتوے ملے اور ان کے متعلقین کو ایک غیر یقینی مستقبل۔

منٹو کی زندگی میں اُن سے فن کے نام پر بے شمار تقاضے کیے جاتے رہے۔ آج اس کے فن کے کچھ تقاضے ہم پر بھی ہیں۔

کراچی کے ادیبوں، شاعروں، صحافیوں اور ادب دوستوں کا یہ اجتماع منٹو مرحوم کی اعلیٰ ادبی خدمات کا اعتراف اس صورت میں کرنا چاہتا ہے کہ منٹو کی یادگار میں ہند و پاک کے تمام اہلِ قلم حضرات سے منٹو کے فن اور زندگی کے متعلق نگارشات جمع کی جائیں اور ان کو منٹو کے منتخب فن پاروں کے ساتھ کتابی شکل میں پیش کیا جائے تاکہ آنے والی نسل کو اس عظیم فن کار کے متعلق مستقل مواد یک جا مل سکے۔ اس غرض سے ہندوپاک کے تمام فن کاروں کو دعوت دی جاتی ہے کہ وہ جلد سے جلد منٹو کے متعلق اپنے تاثرات ارسال فرمائیں تاکہ جلد اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا جا سکے۔

ہماری خواہش ہے کہ اس کتاب کی تکمیل کے ساتھ ہی عظیم الشان پیمانے پر تمام برصغیر میں "منٹو ڈے" منایا جائے اور اسی دن یہ مجموعہ قدر دانانِ ادب کے سامنے پیش کیا جائے۔ اور اس کتاب کی رائلٹی اور آمدنی منٹو کی رفیقۂ حیات کی خدمت میں پیش کی جائے۔

اس کام کی تکمیل کے لیے یہ اجتماع ایک انتظامیہ کمیٹی کی تشکیل کرتا ہے جو اس سلسلہ میں انتظامات سرانجام دے گی۔

آخر میں ایک بار پھر یہ اجتماع اس کام میں اہلِ علم سے تعاون کی درخواست کرتا ہے۔

اس قرارداد کے ساتھ جلال الدین احمد نے تجویز پیش کی کہ انتظامیہ کمیٹی کے لیے حاضرین ہند و پاک کے کچھ ادیبوں کے نام تجویز فرمائیں۔

چناں چہ متفقہ طور پر حاضرین نے ان اصحاب کا انتخاب کیا:

کراچی سے: شاہد احمد دہلوی۔ محمد حسن عسکری۔ ممتاز شیریں۔ قدرت اللہ شہاب۔ محمد اسد اللہ۔

لاہور سے: احمد ندیم قاسمی۔ حامد جلال۔ محمد طفیل۔ میرزا ادیب۔ انتظار حسین۔

ڈھاکہ سے: الطاف گوہر۔ اقبال عظیم۔

ہندوستان سے: کرشن چندر۔ عصمت چغتائی۔ خواجہ احمد عباس۔ پرکاش پنڈت۔

اس کمیٹی کے صدر کے لیے شاہد احمد دہلوی کا نام تجویز ہوا اور طے پایا کہ سیکرٹری کے فرائض ممتاز شیریں انجام دیں گی۔ یہ کمیٹی منٹو میموریل کے نام سے کام کرے گی۔

ممتاز شیریں
(سیکرٹری)

ممتاز شیریں، اُردو کے ان چند لکھنے والوں اور لکھنے والیوں میں سے ایک ہیں، جن کی تاریخ ہی اُن کی شہرت سے شروع ہوتی ہے۔ اُنھیں مشہور ہونے کے لیے انتظار نہیں کرنا پڑا، بلکہ پہلے ہی افسانے کے بعد انھوں نے ادب کے شائقین کی توجہ اپنی طرف مبذول کرالی۔ پھر جب "نیا دَور" میں اُردو افسانے کے متعلق ان کا ایک طویل مضمون شائع ہوا تو لوگ اور بھی چونکے۔ اُردو میں یہ بالکل نئی بات تھی کہ ایک ادیبہ نہ صرف افسانے ہی اچھے لکھے بلکہ معقول قسم کی تنقید بھی لکھ سکتی ہو — خیر، عورتوں کا تو ذکر ہی کیا ہے، عورتوں نے تو ابھی تک تنقید کی طرف زیادہ توجہ کی ہی نہیں، خود مردوں میں بھی جو لوگ تنقید لکھتے ہیں، ان میں بھی چند ہی آدمی ایسے ہوں گے جن کا مطالعہ ممتاز شیریں کے برابر وسیع ہو — خصوصاً ناول اور افسانے کے بارے میں۔ ان کے تنقیدی مضامین سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے مغربی ادب کو محض وقت گذارنے کے لیے نہیں بلکہ سوچ سمجھ کر پڑھا ہے اور اپنے مطالعے سے کافی فائدہ حاصل کیا ہے۔